CINERGIE

il cinema e le altre arti

Eastwood in excelsis

Scritture americane: Benjamin Button/Revolutionary Road

Speciale Cinema Italia Duemila

18

DAMS di Gorizia

Le Mani

Indice

CINERGIE

il cinema e le altre arti

n. 18, settembre 2009

Direzione
Laboratorio Cinemantica, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali
Master in Scritture per il Cinema. Sceneggiatura/Critica, Corso di Laurea DAMS, Gorizia
Università degli Studi di Udine

Direttore
Roy Menarini

Comitato di redazione
Alice Autelitano, Enrico Biasin, Roberto Braga, Giulio Bursi, Davide Gherardi, Stefania Giovenco, Veronica Innocenti, Sara Martin, Valentina Re

Redazione
Alice Autelitano, Stefano Baschiera, Enrico Biasin, Roberto Braga, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Giulio Bursi, Francesco Di Chiara, Dunja Dogo, Angelita Fiore, Davide Gherardi, Federico Giordano, Stefania Giovenco, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Aldo Lazzarato, Sara Martin, Roy Menarini, Federico Pagello, Leonardo Quaresima, Valentina Re, Laura Sangalli, Roberto Vezzani

Hanno collaborato a questo numero
Alice Autelitano, Enrico Biasin, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Giulio Bursi, Patrizia Caproni, Roberto Castrogiovanni, Francesco Di Chiara, Dunja Dogo, Luca Domeneghetti, Angelita Fiore, Davide Gherardi, Federico Giordano, Stefania Giovenco, Marco Grosoli, Sara Martin, Caterina Martino, Roy Menarini, Federico Pagello, Laura Pusceddu, Marcella Rosi, Roberto Vezzani, Federico Zecca

Reperimento immagini
Marco Comar

Redazione
c/o Mediateca DAMS
Piazza Vittoria 41, Gorizia
tel. 0481 82082
http://damsweb.uniud.it
cinergie@libero.it

Progetto e realizzazione copertina
Marco Vimercati

Via dei Fieschi, 1
16036 - Recco (Ge)
e-mail: lemani.editore@micromani.it
stampa: Microart's S.p.A. - Recco (Ge)

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo di

Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone

FONDAZIONE CRUP

Cinergie non ha l'abitudine di aprire i propri numeri con un editoriale. Il motivo si giustifica con la scadenza semestrale della rivista. Impossibile, intervenendo due volte all'anno, seguire il mutevole mondo del cinema e degli scambi che gli eventi esterni quotidianamente ingaggiano con i film. Abbiamo cioè scelto di parlare attraverso i contenuti stessi: ogni numero di *Cinergie* rappresenta uno sguardo sul mondo, non solo sul cinema e sui rapporti con gli altri mezzi espressivi.

Bene. Questa volta, invece, ci sembra necessario intervenire. Gli avvenimenti – drammatici, malinconici – che ci hanno colpiti e feriti sono troppo importanti per tacere. E così, anche la struttura del numero che avete tra le mani subisce necessariamente dei cambiamenti.

Se ne sono andati due amici, due persone importanti. In ordine di tempo, alle soglie di una primavera crudele, ci hanno lasciati i colleghi Franco La Polla e Vincenzo Buccheri. Colleghi, critici, docenti, compagni. Due persone differenti per età, modi, stili, sentimenti e sguardi. Due persone che lasciano un vuoto difficile da colmare.

Franco consegna un'eredità scientifica molto ricca. Decine di volumi, centinaia di saggi, interventi, curatele, articoli e opere (mai) minori. Si staglia già da ora, se pasolinianamente la morte dà senso a tutta una vita, come il più illustre e originale pensatore di cinema americano in Italia e probabilmente in Europa. Il suo percorso si può considerare pieno, completo in ogni sua sfumatura. Ciò non significa che non avrebbe potuto dare ancora altro, e di molto importante, ai film studies nazionali. Tuttavia, nulla manca, a ben vedere, nella sua folta bibliografia. La sua competenza, la sua "scienza", erano ultimamente impegnate nel trasmettere e divulgare il sapere al prossimo, agli studenti anzitutto, secondo un codice morale e di vita che contemplava lo scambio, l'amicizia e la condivisione del sapere come unico vero valore da inseguire.

Sono questi i motivi che ci hanno spinti a sospendere – solamente per questo numero – il consueto appuntamento con la tavola rotonda e a dedicare a Franco La Polla un piccolo speciale. Si tratta di un omaggio, di un "prolegomena" a futuri studi (che certamente e più compiutamente verranno messi in cantiere in altre sedi), di una prima ricognizione sulle potenzialità di studio aperte dalla sua opera critica e di ricerca. Non a caso, abbiamo realizzato un contributo che, a parte chi scrive, comprende soprattutto le voci degli studiosi più giovani, allievi recenti, diretti e indiretti, del lavoro di Franco. Sono loro, al momento, la voce più fresca e ammirata che volevamo far parlare. Altrove, come è giusto che sia, toccherà ai collaboratori di una vita, ai compagni di strada, agli studiosi esperti, agli amici di passioni in celluloide. Quale modo migliore per dimostrare che l'eredità è viva e feconda, se non mettendo all'opera i critici e i ricercatori del futuro sul lascito di Franco, su quello che ha e avrà per lungo tempo di proficuo per chi intende avvicinarsi allo studio culturale dei film?

Diverso il discorso su Vincenzo Buccheri. In questo caso, al dolore della scomparsa, si aggiunge quello della dimensione prematura, improvvisa, stordente. La fine di Vincenzo – sebbene non esistano scale di rimpianto o classifiche del lutto – risulta ancor più disperante. Non se ne va solo un amico. Se ne va con lui (sia detto senza retorica o enfasi, che per primo a Vincenzo darebbe fastidio) lo studioso più promettente della sua generazione. E, si permetta: della mia. Della nostra, di *Cinergie*. Questa volta sì che, invece, possiamo dire che tanto ancora c'era da scrivere, tanto da studiare insieme, tanto da insegnare agli studenti, tanto da proporre alla comunità scientifica, tanto ancora – in una parola – da scoprire. Vincenzo Buccheri era un passionale: timido e riservato, gettava in ogni progetto un desiderio di sapere che avrebbe ritemprato chiunque. Anche se i tempi erano bui, anche se lo statuto del critico, del docente, dell'intellettuale veniva (viene) sempre più umiliato in un'Italia invivibile, c'era qualcuno in cui potevi riconoscerti. Che parlava lo stesso linguaggio, che rifiutava all'esterno di considerarsi/ci totalmente ininfluenti e ormai residuali, e che fondava riviste, scriveva monografie, impugnava autori e combatteva mode, apriva insegnamenti e proponeva percorsi, mettendo ogni atto culturale nella prospettiva di un intervento sul mondo.

Vorrei qui permettermi di ricordare ciò che Vincenzo diceva – da me intervistato – a proposito della critica e della ricerca, qualche anno fa (*Dentro la critica*, Gorizia, Transmedia, 2007):

> Per come li intendo io, il critico e l'accademico dovrebbero fare un po' lo stesso lavoro. Al di là della formulazione di un giudizio (che comunque nel caso dello studio storico-teorico è presente, per quanto implicito), si tratta pur sempre di "'comprendere" un fenomeno, di interpretarlo, di proiettarlo su uno sfondo socio-culturale. La differenza è che la critica (specie sui quotidiani) si esercita quasi sempre su oggetti tradizionali (il film, l'autore), mentre l'accademia si orienta su oggetti d'analisi più complessi (un corpus testuale, i discorsi sociali, un sistema produttivo-industriale, il sistema legislativo, ecc.) [...]. A questo si aggiunga che, nel caso degli studi letterari, più consolidati, meno bisognosi di nobilitazioni forzate, quella del critico e quella dell'accademico sono due professioni molto più vicine che nel campo del cinema. La mia idea è che dovrebbe essere così, i due mestieri dovrebbero avvicinarsi tra loro: la critica, come ho detto sopra, dovrebbe osare di più, avvicinarsi alla riflessione culturale e teorica; mentre l'accademia dovrebbe essere più "critica", nel doppio senso del termine: non perdere di vista la concretezza del suo oggetto, e non cadere mai nella semplice descrizione dell'esistente.

Forse le parole più belle, forse tutto sommato – come per Franco – l'eredità garantita a dispetto della giovane età. Anche per Vincenzo abbiamo voluto almeno ricordare nelle pagine che seguono i lavori più importanti, comunque già numerosi, che suscitano ammirazione e un pizzico di invidia per capacità analitica, erudizione, cultura civile.

Diversi, Franco e Vincenzo. Ma anche molto simili, perché convinti entrambi della possibilità di intrecciare i saperi, incrociare i territori culturali, rifiutare un mondo dove la critica cinematografica, l'analisi e la ricerca abitano universi separati.

Visto che la missione, se ve n'è una, di *Cinergie* è proprio quella di superare confini e abbattere steccati, di far dialogare critica, storiografia, ricerca, studio culturale e analisi del film, oltre che espressioni artistiche apparentemente differenti tra di loro, viene facile capire perché Franco e Vincenzo ci mancheranno.

E perché questo numero è dedicato alla loro memoria.

Roy Menarini

Franco La Polla e lo studio della cultura cinematografica

Penso che i generi cinematografici preferiti da Franco La Polla fossero in fondo il musical e il melodramma. Ne aveva scritto parecchio, certo. E dunque non si tratta di chissà quale intuizione da parte mia. Eppure, a rileggere i suoi scritti, pare proprio che l'adesione a quell'universo, specie nel contesto della Hollywood classica, fosse qualcosa di più che non solamente analitico.
Probabilmente considerava i due generi succitati come i più porosi, quelli più in grado di ospitare un groviglio di questioni culturali, identitarie, umanistiche e sociali di quell'America che amava tanto. Per dimostrare che nei film e nei generi statunitensi – al di fuori della cinefilia di eredità *Cahiers* (tutto sommato non influentissima nella costruzione dei saperi lapolliani) – c'era da trovare un tesoro interpretativo, Franco La Polla lavorava nel novero dei *cultural studies* di area nordamericana. Sia pure partito da un'episteme marxista, La Polla ha saputo presto integrare l'alto volume ideologico di quella eredità critica con ricerche di tutt'altra specie. Paradossalmente, proprio quando in Gran Bretagna i *cultural studies* mescolavano etnografia dei consumi e antropologia culturale per superare le barriere (anche di classe) della sociologia tradizionale, La Polla era già altrove, guardando alle trasformazioni che la cultura accademica americana proponeva di quell'ambito di studi poi notoriamente esondato in mille direzioni.
Questo per dire che La Polla ha costituito uno degli esempi più espliciti di studio culturale del cinema e degli altri mezzi espressivi in Italia, senza però attingere alla dimensione metodologicamente strutturata di quel campo di studi. La sua attività critica – oltre che, evidentemente, la provenienza da studi letterari – ha sempre fatto capolino anche negli studi culturali, in particolare rifiutando la pura analisi delle pieghe più nascoste dei testi popolari per cercare sempre di offrire un giudizio di valore e di far lavorare nozioni di gusto e di estetica al fianco delle acquisizioni più moderne. Quelli di La Polla, in effetti, non sono mai stati veri e propri "trattati" e viene quasi da pensare che il lavoro interpretativo e di ricerca del nostro caro maestro si sia trovato solo a un certo punto in sintonia con quella marea montante denominata *cultural studies*.
Come se lo studio culturale delle cose artistiche, La Polla lo avesse già declinato fin da subito in quella maniera – grazie alla critica letteraria dei maestri come Praz o Izzo, iniziatori di una tradizione nell'area dell'anglistica, cui va aggiunto Guido Fink – e che poi a questo qualcuno abbia dato un nome.
L'altro motivo per cui La Polla non è l'importatore dei *cultural studies* in Italia bensì lo studioso che meglio, e per primo nel cinema, ne ha rappresentato un esempio fondante, è la lontananza dalla tradizione strutturalista. A parte alcuni scritti giovanili e certi, poco convinti tentativi di negoziare un metodo che tenesse conto dell'eredità semiotica e post-strutturalista, La Polla non ha mai avuto in simpatia questo tipo di analisi del testo. Certamente non amava – e come dargli torto? – i testualismi esasperati, i quadrati semiotici, le letture immanenti al testo e le configurazioni strutturali più ossessive. Che me ne importa – diceva spesso – di scoprire che T.S. Eliot è un autore i cui versi lavorano intorno alla dicotomia tra "secco" e "umido", o che il cinema di Hitchcock va letto come una macchina di feticismo dei segni e dell'indexicalità? Di che si parla? E ribadiva: voglio sapere perché quei film si esprimono in quel modo, in quel tempo, in quella catena di significati culturali tra di loro oscuramente intrecciati. Il testo da solo è il nulla.
Ecco, forse, alcune ragioni per cui è così difficile inquadrare gli studi lapolliani. Se ne scorgono i modelli, se ne intuiscono le voci sotterranee (le influenze più lontane), ma non è altrettanto trasparente costruire categorie disciplinari dei suoi scritti. Nelle pagine a seguire, i collaboratori di *Cinergie* cercano di ripercorrere a modo loro alcuni degli esiti editoriali più rimarchevoli. Io vorrei invece ricordare – caso mai ce ne fosse bisogno – due volumi epocali, più volte ristampati, persino con titoli leggermente diversi. Sono molto noti. Uno è *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*[1] e l'altro è *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*[2]. In ordine cronologico. Ma partirei dal secondo perché – nella prefazione della prima edizione, quella del 1987 – a proposito di avvertenze programmatiche, scriveva, a riguardo dei suoi procedimenti d'analisi culturale:

> Sono tentativi, naturalmente, e come tali non godranno mai di certezza filologica. Essi sono formulati per convincere più che per dimostrare, per ipotizzare più che per stabilire. Del resto, in caccia di metodi da sempre, la critica ha regolarmente dato i suoi frutti migliori al di fuori dell'ortodossia metodologica. E fortunatamente. Ci pensate se un giorno tutti si accordassero su un metodo? Avremmo lo stesso libro (o articolo) scritto ogni volta da autori diversi su argomenti diversi. Questo, sì, è davvero un incubo, e con un piccolo sforzo di memoria dovremmo anche ricordare di averlo già vissuto: gli anni Settanta e i défilé strutturalisti in cui cambiavano le indossatrici ma il modello era sempre lo stesso non sono poi così lontani[3].

Non c'è molto da aggiungere, direi. Il libro, poi, rappresenta un esempio di vera e propria avventura interpretativa dentro la miniera di Hollywood. Non c'è un film, un genere o un gruppo di pellicole di cui La Polla si accontenti di descriverne la foggia. Ognuno di essi – senza peraltro mai arenarsi nell'esercizio ermeneutico fine a se stesso – viene messo in correlazione con altri testi, altri discorsi – come si dice oggi – e altri elementi culturali. È proprio qui che il critico tradisce le sue passioni. Basta rileggersi le pagine dedicate al melodramma degli anni Cinquanta o al musical degli anni Quaranta (con la squisita lettura delle commedie musicali nostalgiche come tensione utopica verso il passato rurale, ferroviario e rooseveltiano di un'America in panne) per comprendere quale competenza musicale, che razza di erudizione cinematografica e che tipo di conoscenza dell'oggetto di studio possedesse La Polla. Sottrarre quei generi alle letture più in voga – la psicanalisi per il melodramma e la metafora onirica per il musical – significava però anche gettare le basi per una nuova considerazione del classico, che La Polla insisteva a definire assai poco meraviglioso, assai poco dorato, ma anzi pieno di incubi, paure, relazioni conflittuali con la realtà sociale, avendo come al solito ragione.
E così, riandando al 1978, anno di uscita di *Il nuovo cinema americano*, ci si accorge di come La Polla avesse individuato dapprima nel cinema della New Hollywood tracce di disgregazione e complessità che, a ben vedere, aveva messo alla prova anche nei film classici. Sebbene alcune categorie lapolliane per il nuovo cinema americano – "poetiche della violenza" e "poetiche della nostalgia" su tutte – abbiano poi fatto storia, a volte si rischia di occultare i dati di continuità che La Polla enfatizza nel suo celebre testo, non accontentandosi delle più facili acquisizioni storiografiche, tutte all'insegna della novità e della rottura. Alla fine di quel testo, in effetti, egli sottolinea che le sirene del Capitale erano ancora ben attive a Hollywood e che la produzione capitalistica dei film statunitensi non aveva mai realmente abbandonato il terreno ai registi/produttori, ma individuava – un po' ottimisticamente –

Cappello a cilindro

in alcuni cineasti come Altman, Bogdanovich, Scorsese, il potenziale in grado di mettere in atto un doppio processo di messa a morte e resurrezione del cinema americano, sul quale nessuna logica produttiva avrebbe potuto realmente capirci qualcosa.
Non tocca a noi decidere quali delle ipotesi di La Polla si siano poi verificate, tanto più che – nei suoi libri – scarsissimo spazio hanno le previsioni sul futuro del cinema e molto di più le valutazioni (anche rapide, battenti, sull'immediato) di quel che avveniva. Ciò che però si può affermare senza tema di smentita è che ancora oggi quei due volumi, in Italia ma non solo, restano i più ricchi, affidabili e intelligenti. Insomma, lo possiamo anche dire: dei classici della critica e della ricerca cinematografica.

P.S.
Mi accorgo adesso, mentre lo ripongo nella biblioteca di casa, che *Il nuovo cinema americano* possiede una consistenza specifica sorprendente. Eppure si tratta di un volume tutto sommato leggero, con copertina non rigida, di quelli verdi, della Marsilio, che abbiamo imparato a conoscere nel tempo. I suoi etti di troppo sono dovuti a quel che ci ho aggiunto da studente, ovvero decine di paginette a righe, fitte di appunti e riassunti, piegate in due e ficcate all'inizio di ogni capitolo, e alla massiccia sottolineatura a matita che ha scavato nelle singole pagine e lo ha fatto diventare un testo nero come il carbone.
Insomma, un libro che pesa.

Roy Menarini

Note

1. Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, Venezia, Marsilio, 1978; poi Torino, Lindau, 2002.
2. F. La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Roma, Laterza, 1987; poi Milano, Castoro, 2004.
3. F. La Polla, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Castoro, 2004, p. 13.

La critica di Franco La Polla

Per poter valutare la quasi quarantennale attività critica di Franco La Polla nella sua interezza e complessità sarà necessaria una lunga ricerca negli archivi, che cominci dalle sue collaborazioni al *Resto del Carlino* e a *l'Unità*, per proseguire con gli interventi apparsi su riviste specializzate come *Cinema & Cinema*, *Cineforum*, *Filmcritica*, *Segnocinema*, *Quaderni di Cinema*, ecc.
Per il momento, tale lavoro ci è impossibile, e partiremo quindi da un primo sguardo sulla rielaborazione e sistemazione che di una parte (quella più recente) di tali contributi, nonché di interventi precedentemente pubblicati su atti di convegni, catologhi di mostre e retrospettive, lo stesso La Polla volle fare tra il 1999 e il 2008 in tre volumi, *L'età dell'occhio. Cinema e cultura americana* (Torino, Lindau, 1999), *Stili americani. Autori, generi, film nel cinema hollywoodiano del Novecento* (Bologna, Bononia University Press, 2003) e *Ombre americane. Regia, interpretazione, narrazione a Hollywood fra storia e cultura nazionale* (Bologna, Bononia University Press, 2008).
Innanzitutto, l'operazione di raccolta, sviluppo e presentazione "antologica" di questi materiali rivela un significato di per sé, che ci aiuta a comprendere alcuni presupposti essenziali del lavoro di La Polla. Non abbiamo infatti in alcun modo a che fare con pubblicazioni pensate per mera utilità accademica né per semplici motivi editoriali, ma con il risultato della volontà di rendere nuovamente disponibili in una cornice coerente degli interventi (ampiamente riveduti e ampliati) che possedevano comunque già in origine una vera organicità, per quanto nascosta dalla loro apparente occasionalità. Nei saggi brevi che compongono i tre libri, infatti, si può osservare all'opera in piena chiarezza il metodo interpretativo e gli obiettivi culturali dell'intera attività di La Polla. Una separazione fra la sua attività critica e quella accademica sarebbe del resto assolutamente arbitraria, poiché è solamente nella sovrapposizione quasi perfetta fra questi due aspetti che emerge il significato del contributo dell'autore ai *film studies* italiani e, più in generale e più significativamente, a quello "studio della cultura" americana cui La Polla si è dedicato incessantemente.
Tanto sulle pagine dei quotidiani e delle riviste quanto nelle lezioni, conferenze e pubblicazioni strettamente universitarie, l'approccio dello studioso ha sempre evitato le chiusure e gli stereotipi (ovvero i difetti) tanto delle prime quanto delle ultime, per restituire analisi e interpretazione di film, autori, tendenze e momenti cruciali della storia del cinema americano capaci di elevarsi ben oltre il livello della pura critica giornalistica o cinefila, evitando tuttavia sistematicamente i riflessi condizionati del linguaggio e dello specialismo delle discipline strettamente accademiche. Il confronto costante con il contemporaneo si accompagna quindi alla ricognizione storica approfondita, la "valutazione" della qualità delle opere e degli autori va di pari passo con la loro contestualizzazione in un ampio spettro di questioni teoriche e culturali, lo stile di scrittura dinamico e completamente libero dalle convenzione accademiche non fanno che aggiungere anziché togliere spessore alla complessità dell'analisi.
Gli interventi sono raccolti in sezioni che ricorrono da un volume all'altro: "Autori" e "Questioni" (in ciascuno di essi), nonché "Film" (in *L'età dell'occhio* e *Stili americani*) e "Generi e case di produzione" (in *Stili americani*). Al di là del particolare soggetto cui si riferiscono, in ogni caso, rimangono costanti il metodo interpretativo e la centralità della riflessione sulla stessa operazione dell'analisi: la difesa (Busby Berkeley) o l'"attacco" a un autore (l'ultimo Spielberg), la disamina di un film classico (*Sentieri selvaggi*) o di un recente *serial* televisivo (*Buffy the Vampire Slayer*), l'interpretazione ideologica di un genere come il musical o l'influenza della tecnologia sul cinema contemporaneo sono occasioni di un incessante confronto con la pratica critica *tout court*, una presa di posizione verso i diversi modi con cui si può leggere un determinato testo o un'intera produzione. I saggi, più o meno brevi, più o meno specifici, che compongono questi volumi costituiscono infatti i tasselli di un unico grande mosaico, quello rappresentato dallo spettacolo cinematografico americano dagli anni Trenta ad oggi, che La Polla ha inteso studiare come un fenomeno complessivo, alla luce di un metodo di analisi organico e coerente, senza per questo ignorarne d'altra parte le discontinuità interne.
Di conseguenza, per cogliere l'intero significato del lavoro dello studioso, è necesasrio inserire i pezzi di questo *puzzle* nel quadro di tale contesto generale. I singoli soggetti degli articoli assumono così un ulteriore significato, siano essi il recupero di autori non sempre adeguatamente valorizzati dalla storiografia cinematografica come Mitchell Leisen, Roger Corman, Russ Meyer, le sottili distinzioni nella descrizione del rapporto di autori come Capra e Ford con il New Deal, il corretto posizionamento di registi come Kazan e Welles nei confronti della let-

teratura americana, l'attenzione e il plauso duraturi per artisti come Burton e Van Sant, oppure la volontà di delineare un punto di vista equilibrato attraverso il quale giudicare l'idea di cinema di Tarantino. Questi e altri esempi possibili costituiscono solo alcune delle linee del progetto di La Polla, quello di spingere l'occhio dell'interprete a cogliere sempre l'oggetto-film e il sistema cinematografico americano sotto la lente del loro legame con la storia e la cultura del paese cui appartengono.

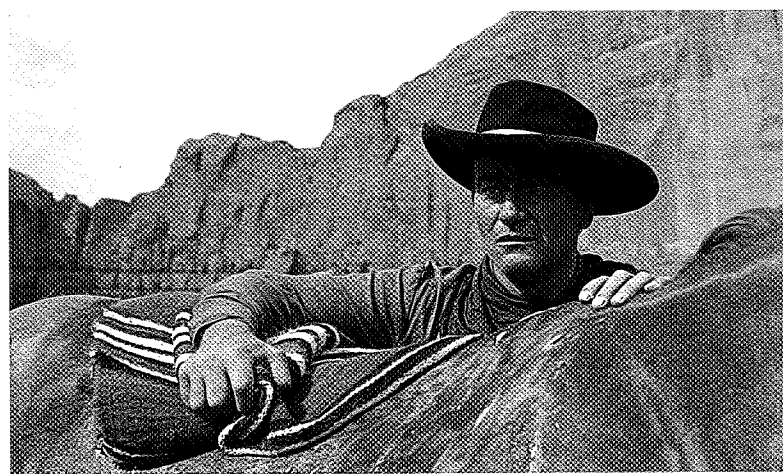
Autori, film, generi, case di produzioni e temi di discussione teorica sono infatti costantemente ricondotti a un aspetto della tradizione nazionale oppure analizzati attraverso le connessioni che rivelano con *altre* forme di espressione, senza badare mai a pregiudizi e concetti acquisiti. In effetti, la volontà di ricostruire il *background* condiviso dai testi più disparati della produzione culturale di una nazione è l'obiettivo principale del lavoro di La Polla:

> quando noi diciamo cinema italiano o americano, abbiamo, quantomeno inconsciamente, in testa un archetipo ideale nel quale identifichiamo la totalità di questa produzione. Eppure sappiamo bene che spazio intercorra fra, diciamo le commedie scollacciate di Vitali e Banfi da un lato e le prove di autore di Fellini a Antonioni dall'altro, compito di uno studio culturale del cinema (o meglio, delle singole cinematografie) è quello di trovare un terreno comune ad ambedue[1].

Nelle pagine di questi libri scopriamo quindi come Capra interpreti la tradizionale opposizione fra città e campagna che risale a Jefferson e Hamilton; in che modo Welles rilegga la fondamentale contraddizione fra individuo e società già al centro della riflessione del Trascendentalismo e sia vicino a Melville nello spirito; quali siano i legami fra la Depressione, la Seconda Guerra Mondiale e il maccartismo e generi come il *gangster movie*, il musical e il melodramma; in quale misura i temi del giornalismo e della droga abbiano influenzato rispettivamente il cinema classico e quello della New Hollywood; perché il cospirazionismo, una nuova concezione del corpo e lo sviluppo tecnologico rivestano un ruolo determinante nel cinema fantascientifico degli anni Ottanta e Novanta, ecc.

All'intreccio inestricabile fra contesto storico-culturale e l'immaginario cui il cinema dà forma sono non a caso dedicati tutti i saggi più direttamente indirizzati ad intervenire nel dibattito teorico sulla critica e le sue metodologie: "Storia e fantastoria: la diversità americana", "Fiction e realtà storica al cinema, ovvero: guardiamo la tv" (in *L'età dell'occhio*), "Il cinema e le arti popolari", "Film (song) of myself: l'americanità del cinema americano", "La critica e l'industria cinematografica americana", "L'immagine ha una storia: il cinema, la narrazione e le nuove tecnologie" (in *Stili americani*). "Sentieri selvaggi (per la critica?)" (in *Ombre americane*). D'altra parte, sul suo carattere rivelatorio nei confronti della storia statunitense è imperniata anche l'appassionata analisi di *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), in cui La Polla difende il film di un autore da lui non sempre amato ma capace a suo avviso in questo caso di dimostrare come anche l'apparente artificiosità del cinema hollywoodiano possa farci comprendere in modo più profondo la realtà, inevitabilmente storica e sociale, in cui viviamo.

La Polla è sempre stato innanzitutto un *critico*, prima che un teorico, uno storico o più in generale un accademico, e questo può far apparire il suo lavoro profondamente inattuale agli occhi dei più, in un momento in cui i *film studies* si sono del tutto consolidati anche in Italia all'interno dell'università. Scettico rispetto alla semiotica come alla filologia, alla cinefilia quanto allo specialismo accademico, La Polla ha conservato fino alla fine un approccio in fondo per molti aspetti tradizionale e "letterario", storicamente messo in discussione fin dagli stessi anni Sessanta in cui egli si formò e cominciò a intervenire sia sul cinema che sulla letteratura americani. Questa sua stessa contemporaneità con altri metodi di studio del fenomeno cinematografico deve tuttavia farci giudicare in modo positivo l'interesse della sua esperienza: essa non può che essere stato il frutto di una tenace volontà di perseguire una propria strada autonoma e in parte fortemente originale, capace di difendersi da approcci concorrenti solamente grazie alla propria intrinseca solidità, fondata in primo luogo su una cultura amplissima, una rara intelligenza e un grande talento stilistico. Gli scritti di La Polla, infatti, non possono non essere letti senza notare sempre un gusto letterario non tanto nei riferimenti al romanzo americano, quanto in primo luogo nel modo di porsi nei confronti dell'oggetto del suo discorso. Amante della *fantascienza*, La Polla non ha mai rifiutato i metodi scientifici e la razionalità come necessari strumenti analitici, ma ha sempre, umanisticamente, diffidato di ogni tentativo di trasformare la cultura in una pura applicazione di tecniche e tecnologie preconfezionate. Comprendere il cinema (in particolare quello hollywoodiano da lui prediletto) non è mai stato per il critico un'operazione asettica di sezionamento chirurgico né un atto d'amore incondizionato, bensì il rapporto complesso fra un individuo *adulto*, autonomo e lucido nel suo giudizio e un immaginario contradditorio, sempre in bilico fra arte e commercio, estetica e ideologica. Per questo motivo, il cinema a suo avviso irrimediabilmente infantilizzato proposto dalla Hollywood contemporanea (per quanto sempre degno di studio e analisi) ha oggi perso il significato che tanto l'epoca classica quanto la New Hollywood erano stati in grado di attribuire a ciò che gli intellettuali delle generazioni precedenti avevano semplicemente liquidato come *entertainment* o pura manipolazione ideologica. Il cinema, la *pop culture*, l'America che La Polla amava e ha contribuito in modo determinante a far conoscere in Italia erano da sempre stati accusati di superficialità e infantilismo, ma dietro a quest'apparenza si nascondeva tutt'altro, come Leslie Fiedler (uno dei grandi punti di riferimento di La Polla) aveva già spiegato nei suoi studi sulla letteratura americana. Riferendosi a *Le avventure di Huckleberry Finn*, Fiedler affermava infatti che esso dimostrava "con la franchezza e l'ilarità di un bambino, una duplice verità: cioè, che è proprio meraviglioso ricordare l'infanzia, e che, tuttavia, non possiamo ricordarla senza scoprire a noi stessi le radici di quello stesso terrore che, nell'età adulta, ci ha spinti a evocare nostalgicamente quel passato"[2]. Ecco perché *Star Trek* e *Buffy*, Chuck Jones e Carl Barks diventavano per La Polla uno strumento più utile della lettura dei quotidiani per comprendere la realtà contemporanea; ed ecco perché, al contrario, nel cinema contemporaneo egli vedeva trattare il pubblico semplicemente come bambini, incapaci di sostenere una visione complessa e matura del mondo, della storia e della sofferenza, tematiche a suo avviso cruciali eppure colpevolmente trascurate dalla sciocca superficialità del postmoderno.

Federico Pagello

Sentieri selvaggi

Note

1. Franco La Polla, "Film (song) of myself: l'americanità del cinema americano", in *Stili americani. Autori generi, film nel cinema hollywoodiano del Novecento*, Bologna, Bononia Univerisity Press, 2003, p. 391.
2. Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1960.

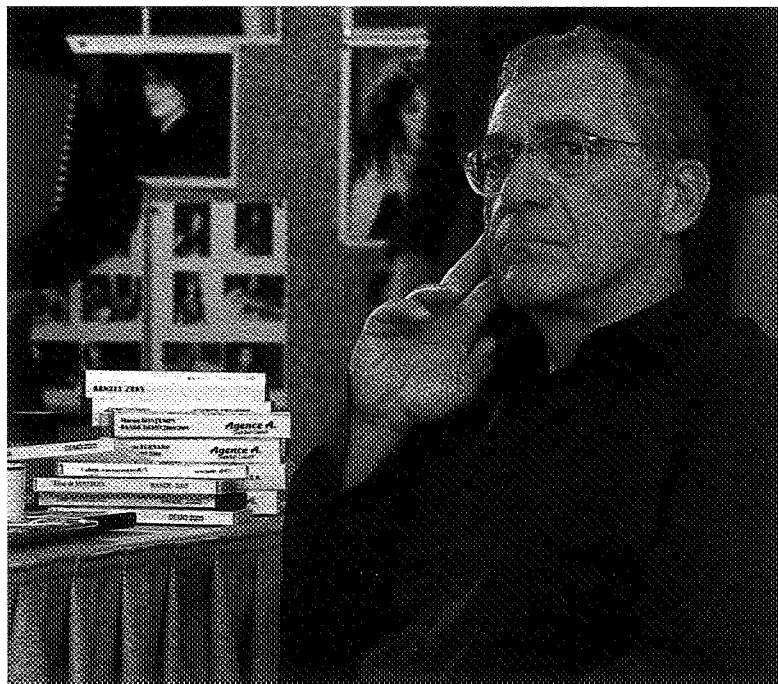
L'impeccabile indisciplinato

Non è difficile individuare un limpido percorso snodarsi attraverso i contributi critici che Franco La Polla ha dedicato a vari importanti registi cinematografici. Per ciascuno sono individuati con sicurezza i tratti che ne caratterizzano l'impronta stilistica di fondo. Saranno il *cupio dissolvi* di Sam Peckinpah, l'eleganza funerea di Joseph Leo Mankiewicz, la parabola del corpo performativo tracciata dalle invenzioni coreografiche di Gene Kelly e Stanley Donen, il "tecnologismo" di Steven Spielberg, e la sensibilità nella direzione degli attori di Sidney Pollack. Il giudizio di Franco La Polla sorge da una profonda conoscenza dei generi cardinali dell'*âge d'or* hollywoodiana (western, musical, noir ed horror "gotico") e delle variabili di declinazione degli stessi nei sottogeneri più *popular*. "Il passato e il presente di quella tradizione [hollywoodiana] hanno in comune la grande abilità di raccontare una storia, di dar corpo a forti sentimenti, di sfruttare al massimo le possibilità divistiche". Così scrive in *Sydney Pollack. Cineasta e gentiluomo*[1], alludendo ad un vastissimo retroterra di codici cinematografici operanti dentro ed attraverso la storia dei film. Dall'adozione di un'ottica atta ad abbracciare in un confronto continuo il singolo film e la memoria cinefila, prendono piede anche gli strali contro certe frettolose e scalcagnate letture poste in chiave di una fumosa nozione di "postmoderno". Memorabile, ad esempio, l'*incipit* del "castoro" dedicato a Steven Spielberg: "È bastato che un francese (Lyotard) riducesse a termini parafilosofici un concetto in precedenza elaborato per anni dagli americani che subito quotidiani e periodici si sono buttati in una mischia creata da loro stessi"[2].
L'avvento del post-modernismo come categoria discorsiva e la soverchiante affermazione commerciale del nuovo cinema hollywoodiano "di superficie" sono due argomenti che segnano altrettanti punti fermi nella riflessione critica di Franco La Polla. Una caratteristica pregnante del suo approccio critico è la notevole dimensione ecfrastica: noi *vediamo* con chiarezza le scene cinematografiche descritte, esse ci sfilano sotto gli occhi, proiettate nello schermo della nostra memoria, inanellate nel filo conduttore del suo discorso. Un altro punto che voglio trattenere qui è il frequente ricorso di La Polla ad un'idea di cinema di ampissimo respiro: cinema come ulteriore manifestazione dell'immaginazione mitopoietica umana e forza autonoma in grado di generare un proprio pantheon di eroi, i propri *tòpoi*, le proprie "vie dei canti" percorse da *Lebensform* migranti di schermo in schermo. Scrive nella monografia dedicata a Stanley Donen e Gene Kelly:

> Chiunque abbia dimestichezza con i prodotti dell'immaginario sa bene che i generi all'interno dei quali essi si sviluppano vivono un proprio ciclo biologico e che i sintomi più precisi del declino si identificano nell'autoironia e nel metalinguaggio. In letteratura, ad esempio, dal *Don Chischiotte* alla narrativa di Robbe-Grillet, gli esempi abbondano (quest'ultimo peraltro, scevro di qualsiasi componente autoironica)[3].

Non a caso nel saggio su Joseph Mankiewicz ricorre il termine *Bildung*[4], parola che indica al contempo la moralità, l'intelligenza, il grado d'istruzione e la circolazione d'idee presenti in una determinata temperie culturale. Su questa linea d'onda, che vede il critico cinematografico tenere il polso alla società, si pone la monografia su Steven Spielberg, ove la cifra interpretativa è quella di un "cinema totale" in grado di attingere da un nutrito "arsenale mitologico classico" per rigenerare alcuni luoghi densi della tradizione narrativa di tutti i tempi: in primo luogo l'eterno confronto tra l'individuo e l'ignoto: la natura, il Mostro, l'inconscio stesso (si rileggano la bellissime analisi di *Duel* o di *Lo Squalo*)[5]. Giunti a questo punto dobbiamo ancora sottolineare una cosa importante: se spesso e volentieri, nella saggistica cinematografica, il ricorso alla tematizzazione del "simbolo" o dell'"allegoria" cade a sproposito, nel caso specifico degli scritti di La Polla la profonda competenza delle più variegate trasformazioni della cultura nordamericana sorregge sempre fermamente ogni slancio critico, anche il più apparentemente libero o "indisciplinato".
Ci possiamo anche chiedere: che cos'è l'autore di cinema secondo Franco La Polla? Il termine, come si sa, non è neutrale, anzi è spesso tuttora oggetto di dibattito: autore come funzione della ricezione, riflesso in un tramonto postmoderno, dispositivo del linguaggio, proiezione-identificazione, necessità di marketing o pura e semplice *vexata quaestio*? Nel citato "Autore di Film d'autore", saggio dedicato a Joseph Mankiewicz, troviamo la seguente affermazione: "nelle varie opere di un regista alcune reiterate costanti formali [...] risolvono in modi alquanto personali i medesimi problemi di rappresentazione di un contenuto variegato ma sostanzialmente costante"[6]. Nello stesso scritto troviamo che in Mankiewicz "la *stravaganza* si affida alla *scenografia*, a certi dettagli dell'ambiente, a volte scaturendo dalla semplice, oggettiva inusitatezza di esso, come nel caso del tempio orientale di *The Quiet American*"[7]. La formula-Mankiewitz è dunque quella di creare un sistema all'interno del sistema, inserendo un personalissimo *punctum* di "stravaganza" nella struttura polisemica del film (Nelson Goodman direbbe: "allografica"). L'autore per La Polla è quindi un grande risolutore che viene riletto attraverso il filtro di un modello molto alto di artista ed indagatore della natura umana. O forse – come sembra suggerire il paragrafo critico dedicato a *Lo Squalo* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) – il regista per La Polla è in realtà un *pittore* in grado di costruire opposizioni dialettiche significanti sfruttando gli elementi più energetici o "materici" dell'immagine schermica: "acqua/terra, buio/luce, dentro/fuori, vuoto/pieno"[8].
Riportiamo un passaggio tratto dal saggio dedicato a Sam Peckinpah: "Il diavolo e il buon Dio. Per una rilettura del cinema di Sam Peckinpah". Qui La Polla, evitando come sempre di inerpicarsi lungo farraginose impalcature teoriche, dirozza una volta per tutte il vecchio equivoco sorto intorno alla figura di Peckinpah: quello di un regista che era divenuto, entro un certo periodo, l'emblema di una presupposta tendenza reazionaria e viriloide del cinema americano. Concentrandosi sul tema dell'ultra-violenza presente in alcune celebri sequenze cinematografiche (*Il mucchio selvaggio, Cane di paglia*), spesso accusata appunto d'essere eccessiva e "barocca", La Polla spende una riflessione sul famigerato uso peckinpahniano del *ralenti*, aprendo una serie di nuove possibilità di lettura dalle profonde implicazioni concettuali:

> qual è l'effetto del *ralenti*? Che cosa esso evidenzia e quali impliciti suggerimenti instilla nello spettatore? Esso può essere un semplice studio muscolare, un esercizio di sapore quasi pittorico che esalta l'armonia (o disarmonia) del corpo. Può esprimere la stessa sensazione di un certo uso del teleobiettivo: la lontananza e la difficile, faticosa raggiungibilità di una persona, di un luogo, di un oggetto. Può alludere a uno scarto fra il soggetto e il mondo, a un impossibile adeguamento del primo ai ritmi, al passo del secondo, o viceversa, se l'occhio non è quello del soggetto ripreso, a una inadeguata organizzazione del mondo, più semplice ed elementare rispetto all'intelligenza di chi sta osservando. Può anche sottolineare la felicità o il dolore di un momento, che l'intensità della sensazione dilata temporalmente. E altro ancora[9].

E verso la fine del saggio scopriamo che Sam Peckinpah trova degno posto tra "Melville, Twain, Hemingway" come uno degli ultimi eredi della tradizione del *Morality Play*, in degna compagnia di "altri artisti e filosofi che, ispirati dai principi ammirevoli sui quali era nata la nazione americana, ne avvertirono presto la distorsione e il tradimento nella pratica della vita so-

Sidney Pollack

ciale"[10]. Ecco un esempio della critica "contestuale" praticata sul cinema da Franco La Polla ("il critico contestuale desidera soltanto *collocare* l'opera d'arte, tendere al punto in cui l'opera esiste in tutta la sua ambiguità e pienezza" scriveva Leslie Fiedler, un saggista certamente amato da La Polla[11]). Si tratta di una forma di pensiero che vuole evitare di slittare nella gora della rapida senescenza che normalmente subisce una certa critica troppo marcatamente ideologica e in preda alle mode intellettuali del momento. Si tratta di un *modus cogitandi* che cerca di non esaurire la chiave di lettura del film nell'ambito di un pedante esercizio di stile, dove il capello viene spaccato in quattro, otto o sedici parti. Al contrario la finalità è quella di considerare il film come l'epifenomeno di movimenti culturali e sociali profondi, di osservarlo dalla distanza giusta e necessaria per collocarlo nel suo contesto appropriato: *larger and bigger than film itself*, in grado di innescare così delle profonde suggestioni mentali.

Negli scritti di Franco La Polla è forte anche il desiderio di avvicinarci alla visione del film. Bisogna fare e leggere la critica, certo. Ma bisogna anche andarli a vedere questi film. E magari *divertirsi* pure, al cinema. E così come un buon film sarà sempre attuale, sempre *moderno*, una buona critica non ha bisogno di piegarsi alle parole d'ordine degli *updates* del momento, ma procede dritta per la sua strada scoprendo nuovi punti di vista, ed ampliando anche, nel corso del suo cammino, la nostra visuale.

Davide Gherardi

Note

1. Franco La Polla, "Cineasta e gentiluomo", in Franco La Polla (a cura di), *Sydney Pollack. Cineasta e gentiluomo*, Torino, Lindau, 1997.
2. F. La Polla, *Steven Spielberg*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 10.
3. F. La Polla, *Stanley Donen/Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia*, Torino, Lindau, 1997, p. 13.
4. Cfr. F. La Polla, "Autore di Film d'autore", in Franco La Polla (a cura di) *L'insospettabile Joseph Leo Mankiewicz*, Venezia, La Biennale, 1997, passim.
5. F. La Polla, *Steven Spielberg*, cit., p. 68.
6. F. La Polla, "Autore di Film d'autore", cit., p. 17.
7. *Ibidem*, p. 19.
8. F. La Polla, *Steven Spielberg*, cit., p. 54.
9. F. La Polla, "Il diavolo e il buon Dio. Per una rilettura del cinema di Sam Peckinpah", in *Sam Peckinpah. Il ritmo della violenza*, Franco La Polla (a cura di), Bologna-Recco (Ge), Cineteca di Bologna/Le Mani, 2006, pp. 18-19.
10. *Ibidem*, pp. 23-24.
11. Leslie Fiedler, *Amore e morte nel romanzo americano*, Milano, Longanesi, 1983, p. 12.

Joseph Mankiewicz

Un nuovo umanesimo dopo il superuomo di massa

Gli scritti su *Star Trek* di Franco La Polla

All'interno della bibliografia di Franco La Polla, accanto a opere di carattere generale su particolari fasi della storia del cinema hollywoodiano e a monografie su autori spesso poco frequentati dall'editoria italiana, trova posto anche una serie di volumi dedicati a *Star Trek*, un fenomeno di massa dalla durata più che quarantennale. La serie televisiva creata da Gene Roddenberry debuttò nel settembre del 1966 sul network NBC ma, poco apprezzata dai suoi contemporanei, venne cancellata dopo sole tre stagioni. Il successo sarebbe arrivato nel decennio successivo, quando il serial fu replicato periodicamente da altre stazioni che ne avevano acquistato i diritti, e sarebbe stato tale da innescare la realizzazione di svariati *spin-off*: dapprima un'omonima serie a disegni animati (1973/1974), poi un ciclo di sei film che a partire dal 1979 – anno di *Star Trek: The Motion Picture* (Ray Wise) – e fino al 1991 – anno di *Star Trek VI: Rotta verso l'ignoto* (*Star Trek VI: The Undiscovered Country*, Nicholas Meyer) – avrebbero proseguito le avventure del cast della serie originale. Ai film si sarebbero poi affiancate quattro serie televisive: *The Next Generation* (1987-1994, che avrebbe a sua volta dato vita ad altri quattro film, succedutisi dal 1994 al 2002), *Deep Space Nine* (1993-2001), *Voyager* (1995-2001) e infine *Enterprise*, un *prequel* della prima serie iniziato nel 2001 e conclusosi nel 2005. Il fatto che nel 2009, ovvero dopo 43 anni dalla sua comparsa, sia uscita nelle sale un'ulteriore pellicola ispirata alla serie (*Star Trek*, J. J. Abrams) è già indicativo dell'estrema longevità della creatura di Roddenberry, ma il dato da ritenersi più significativo riguarda il fatto che per diciotto anni, ovvero dal 1987 al 2005, non vi è mai stata una sola stagione televisiva priva di un nuovo ciclo di puntate di una qualsiasi serie legata all'universo di *Star Trek*.

A questo imponente fenomeno mediatico La Polla ha dedicato diversi articoli su rivista, due monografie (*Star Trek: Foto di gruppo con astronave*, Bologna, Puntozero, 1995 e *Star Trek al cinema*, Bologna, Puntozero, 1999) e una raccolta di saggi (*Star Trek: Il cielo è il limite*, Torino, Lindau, 1998) a sua volta originata da un convegno presieduto dallo studioso a San Francisco nel 1997. Come si può vedere, si tratta di un interesse non effimero, che fa sì che La Polla sia l'unica figura appartenente al mondo accademico italiano ad aver lavorato con continuità su di una serie che ha invece appassionato numerosi studiosi di area anglosassone.

Per individuare le origini dell'interesse di La Polla, e per illustrare i risultati dei suoi studi, conviene muoversi lungo tre direttrici. In primo luogo, lo *Star Trek* televisivo ha prodotto personaggi amati da generazioni di spettatori e può pertanto fungere da luogo di osservazione privilegiato per indagare il rapporto tra un telefilm e i suoi fruitori. In secondo luogo, per La Polla *Star Trek* è uno show che ha traghettato la *science fiction* nella sua fase adulta: è perciò un oggetto estetico di primordine, che riflette lucidamente su problemi che sono vitali per il contesto nazionale nel quale è stato prodotto – e addirittura per il contesto internazionale, visto il suo successo planetario. In terzo luogo, infine, la saga costituisce un fenomeno intertestuale e intermediale – oltre agli *Star Trek* televisivi e cinematografici bisogna infatti ricordare le diverse serie a fumetti che si sono succedute ininterrottamente per compagnie come la DC e la Marvel Comics, nonché le centinaia di novellizzazioni, giochi di ruolo, videogiochi, gadget, ecc. – che con la sua enorme forza mitopoietica ha originato un unico e compatto universo diegetico che viene idealmente abitato da centinaia di fan, molti dei quali collaborano attivamente alla sua espansione.

Il primo aspetto viene esplorato da La Polla ancora all'inizio degli anni Ottanta, all'interno di due numeri monografici di *Cinema & Cinema* dedicati rispettivamente alla serialità televisiva e al remake[1]. All'interno di essi, lo studioso osserva come la forza di *Star Trek* non consista nell'"[essere] un'innovazione televisiva, ma [nell'essere] il meglio che può dare una concezione tradizionale del telefilm"[2]: le procedure di identificazione da esso attivate possono perciò essere esemplificative di quelle utilizzate da un qualsiasi prodotto seriale. Secondo quanto osservato dallo studioso, tradizionalmente queste ultime vertono sulla messa in scena dell'idea di "famiglia" e di "casa", che permettono al pubblico di instaurare un rapporto di familiarità con i protagonisti e con gli spazi da essi abitati: l'intuizione principale di La Polla consiste nell'evidenziare il paradosso secondo il quale *Star Trek*, che di questi due temi può dare soltanto una rappresentazione metaforica in quanto racconta le avventure dell'equipaggio di un'astronave, riesce a innescare negli spettatori un processo di familiarizzazione maggiore rispetto alle famiglie e alle case letterali che appaiono all'interno delle *sitcom* dell'epoca. Ciò avviene grazie alla solida caratterizzazione del terzetto di personaggi principali –

il freddo Spock, l'impulsivo McCoy e l'equilibrato Kirk – ma anche grazie al modo in cui viene definito l'intero equipaggio della nave, che rispecchiando l'idea statunitense di equilibrio tra individualismo e collettività offre "un'idea di gruppo che si giustifica unicamente in base alla garanzia di individualità e di singolarità (qui indicate non solo nel carattere ma anche nella specializzazione) che essa fornisce"[3].
È però il secondo aspetto, quello legato alle diverse problematiche affrontate dalla serie e al suo umanesimo di fondo a costituire il maggior elemento di interesse per lo studioso. In *Foto di gruppo con astronave* e in *Star Trek al cinema* le due serie[4] vengono trattate come un unico oggetto estetico di grande valore, che perde qualsiasi connotazione legata alla propria dimensione seriale e che trae vantaggio, anziché esserne ostacolato, dalla propria natura di spettacolo popolare: "*Si parva licet*, lo stesso avveniva con gli aedi mediterranei, con le canzoni di gesta, con le grandi opere popolari che alla fine assursero al rango di capolavori letterari"[5]. Ciò è possibile in quanto la serie, come lo studioso aveva già osservato, "è una miniera di riflessioni metafisiche, di celebrazioni della responsabilità, del valore, del dovere e della stessa condizione umana"[6] e in quanto tale oggetto privilegiato degli studi culturali cari all'autore. È la propensione profondamente umanista dello show a spingere La Polla a consacrarlo come primo esemplare di una fantascienza adulta, svincolata da quella rappresentazione paranoica dell'Altro, di matrice maccartista, che caratterizzava tanto il cinema *Science Fiction* del decennio precedente quanto le serie tv dell'epoca, per di più afflitte da una generale "insipienza e puerilità"[7]. Non si ha qui lo spazio di riassumere tutte le tematiche di *Star Trek* e di *The Next Generation* che hanno spinto La Polla a questo giudizio: ci si limita qui a rilevare come le virtù delle due serie consistano nell'affrontare direttamente o per via metaforica le problematiche principali dei differenti milieu storici e culturali nei quali sono sorte. Secondo La Polla la serie originale, nata a breve distanza dal trauma dell'assassinio di John F. Kennedy, rimuove qualsiasi riferimento a complotti e istituzioni deviate, preferendo concentrarsi invece su di una rilettura critica di tematiche sessantesche quali il rapporto con l'utopia e il tema del paradiso perduto – che vengono trattate con puntuali riferimenti all'immaginario delle culture giovanili – oppure il rapporto conflittuale tra esseri umani e macchine; viceversa la seconda serie, nata in un'era reaganiana che ha superato i traumi degli anni '60 per maturarne di nuovi – come lo scandalo Irangate – non ha timore di mostrare istituzioni positive erose però dalla corruzione, e concentra gran parte delle proprie puntate sul conflitto insanabile, gestito in maniera mai banale, tra le leggi scritte dell'ordinamento sociale e norme etiche che hanno origine nell'esperienza individuale, nelle radici culturali e nelle convinzioni religiose[8]. Inoltre, coerentemente con la sensibilità postmoderna, *The Next Generation* presenta dei soggetti frantumati – i sei personaggi del gruppo originale sono sostituiti da un equipaggio di dieci membri che però, complessivamente, presentano le stesse caratteristiche dei primi – mentre il tema del confronto tra uomo e macchina evolve nella direzione di un'inevitabile ibridazione, che può avere valenze positive – nel personaggio dell'androide Data – come negative – nel caso degli alieni Borg.
Il terzo aspetto, concernente l'universo multimediale e la *fandom* originati dalla serie, viene notevolmente sacrificato rispetto alle analisi tematiche, e funge per lo più da premessa al discorso principale. Tuttavia il tema non viene completamente eluso, e anzi La Polla non manca di riflettere sulle modalità con le quali l'universo di *fanzine* e fan club dedicati a *Star Trek* gestiscono i rapporti con il loro oggetto di culto: si tratta di una "zona [...] nella quale non solo è possibile ma è pressoché inevitabile trovare entusiasmante qualsiasi prodotto esca sul mercato sotto quell'egida venerata"[9], i cui abitanti "non adottano la distanza richiesta da qualunque atteggiamento critico"[10] ma che al tempo stesso possono offrire in modo candido e onesto "una perfetta esemplificazione del valore *mitologico* che la serie riveste per i suoi appassionati"[11].
Lavorando su questi tre fronti, La Polla ha svolto un ruolo pionieristico all'interno degli studi sulla serialità televisiva, assai diffusi negli ultimi dieci anni – anche a causa di un'effettiva evoluzione in senso estetico e produttivo dell'oggetto di studio – ma poco inclini a riconsiderare fenomeni estremamente complessi come la serie creata da Roddenberry. Il fatto che lo studioso si sia concentrato prevalentemente sui contenuti culturali di *Star Trek*, seguendo la stessa metodologia utilizzata per l'analisi dei prodotti del cinema hollywoodiano, gli ha permesso di conseguire due importanti risultati: in primo luogo, trattando le serie come un oggetto estetico di valore rilevante, La Polla opera un'effettiva parificazione tra una cultura alta (sebbene riconosciuta come tale solo di recente) quale il cinema e un serial popolare, in maniera comparabile a quanto fatto da Umberto Eco con i romanzi di Ian Fleming[12]; in secondo luogo, trattando un prodotto seriale come un unico oggetto che si sviluppa diacronicamente, La Polla riesce ad osservare da vicino il suo oggetto di studi primario – ovvero la società statunitense – e a restituirne la traiettoria attraverso i decenni.

Francesco Di Chiara

Note

1. Franco La Polla, "A casa dopo l'uragano (magnetico)", *Cinema & Cinema*, n. 35-36, aprile-settembre 1983, pp. 58-66 e F. La Polla, "'Star Trek' dalla tv al cinema, ovvero: il 'test' della Kobayashi Maru", *Cinema & Cinema*, n. 39, aprile-giugno 1984, pp. 52-56
2. F. La Polla, "A casa dopo l'uragano (magnetico)", cit., p. 58.
3. *Ibidem*, p. 62.
4. L'analisi di La Polla è infatti circoscritta alla serie originale e a *The Next Generation*.
5. F. La Polla, *Star Trek: Foto di gruppo con astronave*, Bologna, Puntozero, 1995, p. 2.
6. F. La Polla, "A casa dopo l'uragano (magnetico)", cit., p. 65.
7. Cfr. F. La Polla, "Dalla creazione al pregiudizio universale: la fantascienza televisiva negli anni '50", in F. La Polla, *L'età dell'occhio*, Torino, Lindau, 1999, p. 235-241.
8. Se in questo aspetto lo spettatore contemporaneo può riconoscere un legame con il recente remake della serie *Battlestar Galactica* (2003-2009) – a prescindere dalle derive irrazionalistiche che hanno preso il sopravvento nelle ultime due stagioni – ciò è dovuto al fatto che il produttore esecutivo di quest'ultima serie, Ronald D. Moore, ha svolto un lungo apprendistato come sceneggiatore di *The Next Generation*.
9. F. La Polla, "Il cielo è il limite" in Franco La Polla (a cura di), *Star Trek: Il cielo è il limite*, Torino, Lindau, 1998, p. 13.
10. *Ivi*.
11. *Ivi*.
12. Cfr. Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978.

Star Trek

Un mondo possibile

Eastwood, o della contingenza molteplice

Perché non possiamo non amare il cinema di Eastwood? Perché il suo cinema dotato di una grande coerenza tematica e stilistica è davvero classico e moderno? Le sue storie di "caduta" da un *mondo perfetto* ad un *mondo possibile* delimitano le azioni dei personaggi in una realtà contingente affetta da elementi tra loro in contrapposizione e difficilmente in grado di trovare una sintesi, una conciliazione superiore. In *Changeling* (2008) vediamo un bambino innocente che viene adescato da un orco nella sua macchina, e successivamente vediamo la prolungata esecuzione capitale dell'assassino: la seconda scena – segnata dalla nenia cantata dal morente e dai contorcimenti del suo corpo – non è affatto una compensazione della prima. Si tratta di due momenti terribili in pari misura, e la stessa protagonista deve far fronte a questa problematicità della realtà.
La si è definita una realtà *contingente* perché le dinamiche in cui i personaggi si trovano invischiati sono "a misura d'uomo", il prodotto di circostanze circoscritte che si vuole cercare di interpretare senza il ricorso a facili escapismi: da questo sostrato si genera, nel cinema di Eastwood, il dialogo con la religione, con una *trascendenza* che è vista con distanza ed ironia a meno che le figure che vorrebbero farsi portavoce di essa, i sacerdoti di *Million Dollar Baby* (2004) e dell'ultimo *Gran Torino* (2008), non si pongano sulla lunghezza d'onda più pragmatica in cui si dibattono i vari Frankie Dunn e Walt Kowalski (protagonisti dei film sopraccitati, entrambi interpretati da Eastwood). I personaggi dei film di Eastwood non sono dunque sovrastati da una qualche più o meno rassicurante entità spirituale, quanto – più prosaicamente – dall'*aria*, e, nello specifico, dal cielo: un cielo che contrassegna malinconicamente, con le sue sfumature di rosso, le vicende di William Munny (*Gli spietati*, *Unforgiven*, 1992), oppure un cielo che con la sua smagliante luminosità si pone in contrasto con eventi drammatici (*Un mondo perfetto*, *A Perfect World*, 1993), ed un cielo che infine – questa la sintesi degli ultimi anni – si presenta con sole sfumature di grigio, spettatore perturbante perché insieme atono e maestoso, muto e solenne: si pensi a quella lenta panoramica di *Mystic River* (2003) che dal corpo della povera ragazza uccisa nel parco si alza appunto verso il cielo imperscrutabile; si pensi alle dense nubi che sovrastano i soldati americani nell'inquadratura finale di *Flags of Our Fathers* (2006) (e che mantengono sospesa la contraddizione appena visualizzata: sullo sfondo, i soldati che recuperano la propria innocenza facendo un bagno in mare; in primo piano, una bandiera che ricorda la campagna mediatica costruita attorno ad essi); si pensi anche all'inquadratura di *Changeling* – dominata ancora dalla maestosità insondabile del cielo – che mostra l'ambiente esterno alla prigione in cui l'omicida sta per essere giustiziato. In questi *tableaux* accuratamente composti – in cui il tempo sembra scorrere più placidamente, se non quasi interrompersi –, gli affanni dei personaggi appaiono frammenti di un insieme più ampio, incapace però di dare risposte immediate e consolanti.
"Schiacciati", dunque, alla loro vita terrena (si veda qui anche il lavoro di Eastwood sul proprio corpo attoriale: travolto dall'*acqua* su una barcollante barchetta in *Cacciatore bianco, cuore nero*, *White Hunter Black Heart*, 1990, sporco di *terra* in mezzo ai maiali nell'*incipit* de *Gli spietati*, infine malato di cuore in *Debito di sangue*, *Blood Work*, 2002, e malato forse terminale in *Gran Torino*), i personaggi eastwoodiani sono traditi – anche e soprattutto – dal potere. Negli ultimi vent'anni, in modo sistematico, Eastwood ha messo in relazione l'individuo con le principali istituzioni americane, privilegiando in ogni caso il primo rispetto alle seconde, che si dimostrano sempre pronte ad abusare del proprio potere e a considerare gli individui delle pedine da manovrare a proprio piacimento: vedi, ad esempio, le macchinazioni del presidente degli Stati Uniti (*Potere assoluto*, *Absolute Power*, 1997), l'imperfetta macchina della giustizia di *Fino a prova contraria* (*True Crime*, 1999), le strategie propagandistiche dell'istituzione militare e governativa in *Flags of Our Fathers*, fino alla disonesta polizia di *Changeling* (che già dalla prima telefonata pone ostacoli burocratici alla richiesta disperata della madre) e alla polizia di *Gran Torino* (che Walt Kowalski non si sogna nemmeno di chiamare, anche se dice ironicamente di averlo fatto: "Nobody answered"…).
Questa prospettiva che esalta la singola persona rispetto alle maglie sociali che lo avvolgono è naturalmente un elemento ricorrente della cultura americana, che nel primo Eastwood aveva già trovato espressione con personaggi come l'ispettore Callaghan. Come è cambiata la visione del mondo di Eastwood dai tempi di Callaghan? Quali sono oggi le sue certezze? In *L'uomo dalla cravatta di cuoio* (*Coogan's Bluff*, Don Siegel, 1968) si vedeva il poliziotto Coogan (impersonato da Eastwood) incedere senza esitazione all'interno di una discoteca piena di *hip-*

pies che si muovevano invece scompostamente: il contrasto creato da questa immagine, che bene ha colto Clarens[1], riflette una stabilità di valori che i personaggi di Eastwood avrebbero mantenuto a lungo. Ecco, mentre il rapporto tra individuo e potere ha fondamentalmente mantenuto le stesse coordinate, questo è cambiato da *Cacciatore bianco, cuore nero* e da *Gli spietati* in poi: il modo in cui i protagonisti eastwoodiani guardano la realtà, e se nel primo caso il regista hustoniano donnaiolo e sicuro di sé va incontro ad un cuore di tenebra nella giungla africana, nel secondo il protagonista sa di non essere più un vero eroe e la mancanza di pietà annunciata dal titolo lascia più ferite che trionfi (*Il cavaliere pallido, Pale Rider*, 1985, di qualche anno prima ancora manteneva una statura mitica: si metta in contrasto il modo in cui egli appare e scompare nel nulla con le immagini di William Munny al tramonto che sigillano *Gli spietati*). Nel contesto delineato, si colloca coerentemente l'Eastwood sceriffo di *Un mondo perfetto* che dice: "I don't know nothin'. Not one damn thing". Quando, invece, ne *I ponti di Madison County* (*The Bridges of Madison County*, 1995), a vacillare è il piccolo mondo perfetto di una matura signora della provincia americana degli anni Cinquanta, Eastwood ha fatto capire che le sue corde potevano toccare un registro più ampio, non solo per lo scavo psicologico fatto sul personaggio femminile, ma perché il polo che la protagonista si trova a mettere in discussione non è tanto un'istituzione specifica quanto l'America *middle class* nella quale Eastwood stesso è cresciuto (del resto, nell'ossessivo tema eastwoodiano della ricerca del giusto padre – o del giusto figlio, vedi *Gran Torino* – non va visto il dialogo del regista con la patria, figura "paterna" per eccellenza?).

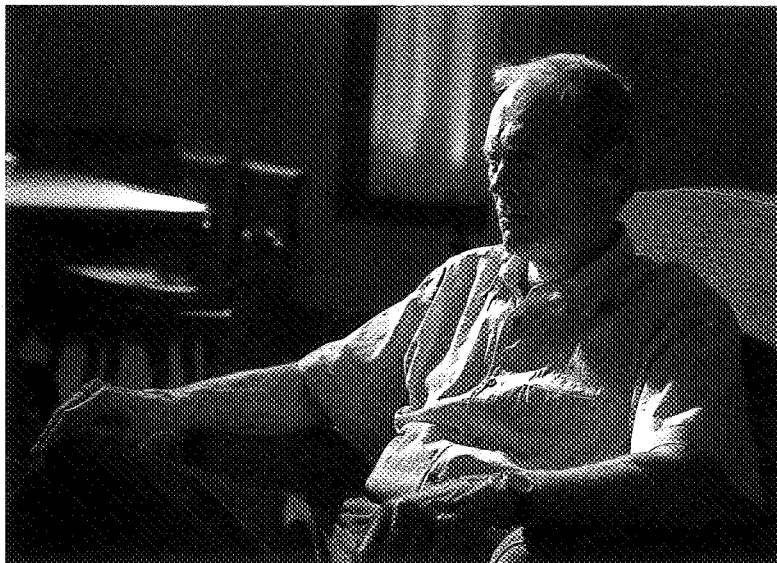
Nel cinema degli ultimi anni, da *Mystic River* in poi, Eastwood – affidandosi a colori sempre meno saturi e accompagnando le immagini con temi musicali malinconici, simili tra loro – ha affinato la propria capacità di calare i personaggi in situazioni limite e di verificare le loro reazioni, finendo dunque con il raccontare un confronto/scontro – sempre di grande intensità emotiva – tra valori umani differenti, sintesi di ciò che per lui rappresenta il bene ed il male dell'America (questo discorso vale anche per il film sulla battaglia di Iwo Jima dal punto di vista dei giapponesi, *Lettere da Iwo Jima*, *Letters from Iwo Jima*, 2006, in cui ai benefici insegnamenti che due soldati giapponesi hanno ricevuto dalla società americana si contrappongono azioni vili compiute da alcuni soldati americani nel corso del conflitto). Bene e male, tesi e antitesi: quello che colpisce nel cinema di Eastwood, come si diceva, è la mancanza di unilateralità, questa incessante accumulazione di doppi, prefigurata – oltre che, più chiaramente, dal dittico bellico – già da certi titoli: *Cacciatore bianco, cuore nero*, *Mezzanotte nel giardino del bene e del male* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997), oppure *Un mondo perfetto* e *Million Dollar Baby*, in cui la dualità sussiste tra il titolo e la storia narrata. Le "incrinature" che Eastwood racconta vedono, in *Mystic River*, un contrasto tra chi si adegua ad un mondo di violenza ancestrale, e chi cerca di sfuggirvi (la figlia del personaggio interpretato da Sean Penn, venendo però uccisa); in *Million Dollar Baby*, l'infrangersi di un sogno di ascesa sociale e la consacrazione di un'unione tra padre e figlia putativa attraverso l'eutanasia; in *Changeling*, la disperazione di una madre per la scomparsa del figlio e la lotta contro il potere corrotto. Ma resta uno spiraglio per farsi carico di questa problematicità e soddisfare comunque le proprie aspirazioni? Il cinema di Eastwood, in effetti, contempla la catarsi: Frankie Dunn alla fine di *Million Dollar Baby* si rifugia nel bar cui da tempo desiderava dedicarsi; la Christine Collins (Angelina Jolie) di *Changeling* – complice il sostegno di un poliziotto finalmente retto ed onesto – ammette sorridendo di aver ritrovato la speranza; gli stessi soldati di *Flags of Our Fathers* ritrovano se stessi facendo un bagno in mare, sebbene, come si ricordava in precedenza, Eastwood si preoccupi di connettere nuovamente l'evento alla cornice di cui fa parte.

I personaggi dunque *vanno avanti*, metaforicamente, ma lo fanno anche *letteralmente*. Questo è infatti supposto da due stacchi di montaggio rinvenibili in *Mystic River* e in *Changeling*, che dimostrano come lo stile classico di Eastwood – a volte accusato di essere di maniera – sappia invece rispondere a precise esigenze espressive. Nel finale di *Mystic River* un morbido carrello circolare indugia sul luogo che fu teatro di un evento fatale (un atto di pedofilia che ha ripercussioni nelle vicende successive) ed è immediatamente seguito da un carrello in avanti sul Mystic River, il fiume dove qualcuno ha cercato di lavare i propri peccati e che, con il suo movimento, volge *oltre* i confini del quartiere da cui la ragazza sognava di fuggire. Cerchio e linea retta, la visione del mondo che Eastwood vuole trasmettere con il suo cinema – tra la stasi suggerita dalla circolarità (in parallelo con il *tableau* precedentemente citato) e la necessità di superare questa stasi avendo la forza di guardare avanti – sta tutta qui. In *Changeling*, l'ultimo saluto che Christine rivolge al figlio prima della sua scomparsa si compone di tre inquadrature: un carrello all'indietro che mostra il bambino alla finestra dal punto di vista della madre; un carrello in avanti che segue la madre mentre si allontana; un carrello all'indietro che ripropone lo stesso movimento della prima inquadratura. In quest'ultimo caso, però, l'inquadratura non riflette più il punto di vista della madre, ma suggerisce la gravità di quanto sta per succedere: quel bambino che appare sempre più piccolo e fantasmatico dietro la finestra sta per scomparire veramente. A tale inquadratura fa seguito un carrello in avanti che irrompe tra le dipendenti dell'agenzia di servizi telefonici dove lavora Christine. Dall'incommensurabilità di un evento tragico (lento movimento all'indietro) si passa repentinamente ad una immagine di pragmatica quotidianità (rapido movimento in avanti), quella quotidianità che alla fine Christine dovrà, necessariamente, recuperare. Ancora una volta, la visione del mondo è sintetizzata attraverso l'interazione di coordinate spaziali.

E si arriva, infine, a *Gran Torino*, film che "celebra" in maniera forse definitiva il doppio come chiave di lettura della realtà. Due sono le case che si "fronteggiano", due le culture (quella americana di Walt Kowalski, vecchio reduce della Corea, e quella degli immigrati Hmong), due sono i figli veri di Walt e due quelli putativi (i fratelli Hmong), al vecchio Walt fa da contraltare l'altrettanto scorbutica nonnina Hmong, mentre il giovane orientale se la deve vedere con la gang del cugino, e quest'ultima invece è sfidata da un'altra gang del quartiere... Inoltre – e soprattutto, vista la sua attualità –, al capitalismo vecchio stampo di Walt – simboleggiato dalla macchina Gran Torino e dall'officina piena di "umili" attrezzi – si contrappone il capitalismo freddo e burocratico del figlio di Walt, il quale vive non a caso in un'abitazione spersonalizzata ed anonima. Soltanto alla luce di questa moltiplicazione di doppi si può veramente apprezzare la sintesi finale, l'ultimo scampolo di "mondo perfetto" che Eastwood ricompone: il passaggio dei valori di Walt al giovane Hmong, che vediamo infatti indossare la sua stelletta militare ed ereditare l'amata Gran Torino.

Roberto Vezzani

Note

1. Vedi Carlos Clarens, *Giungle americane - Il cinema del crimine*, Venezia, Arsenale Cooperativa 1981.

Gran Torino

Il Testamento

Aspetti rivoluzionari di un film reazionario

> Everything I ever learned as a small boy came from my father and I never found anything he ever told me to be wrong or worthless. The simple lessons he taught me are sharp in my mind as if I had heard them only yesterday[1].

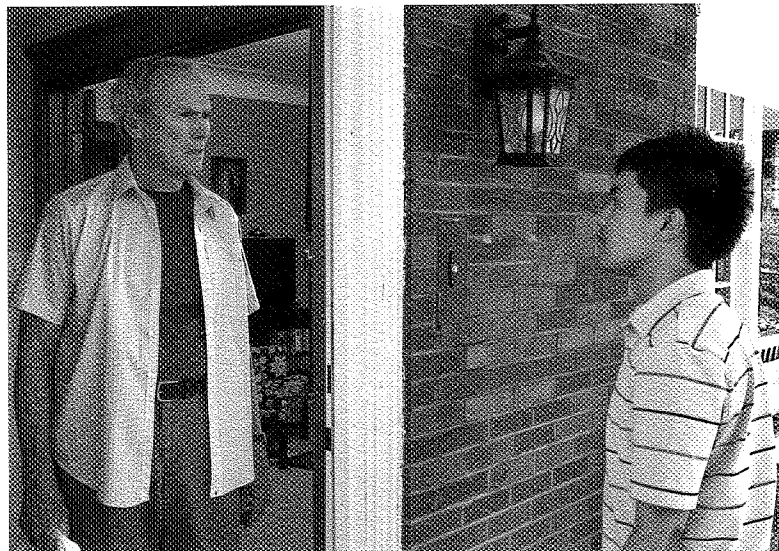
Clint Eastwood vs An Old Lady

Per scrivere di un film che si è amato, invece di analizzare o scomporre, si può provare a prenderne la forma, ad assomigliargli: è per questo che iniziamo quest'articolo in modo poco ortodosso, con una "testimonianza".
Chiunque abbia avuto dei genitori più o meno coscientemente membri di quella generazione che i media definiscono "del '68" avrà sentito almeno una (o mille) volte, rivolgersi le seguenti parole: "Quand'ero ragazzo ero così convinto delle mie idee: qualsiasi cosa dicessi o facessi, potevo esserne orgoglioso. Certo, voi avete un'ironia, un cinismo, una consapevolezza diversa".
Sono le stesse frasi che ci è capitato di sentir dire da una madre al proprio figlio, all'uscita di un cinema di Parigi, dopo la proiezione di *Gran Torino*.
Parigi, dove "Maggio '68" è un fantasma lontanissimo, ma come tale torna ancora quale figura discorsiva di una retorica largamente diffusa.
Esso appare a un tempo nella raffinata arte conversatoria di una casa d'intellettuali, nel ricordo nostalgico di qualche militante, o nel motto di spirito di uno dei tanti naufraghi della risacca ideologica che segue a ogni *Vague*. Parigi, dove cinefili e radicali non trovano affatto *Gran Torino* un film *facho* (fascista), e paradossalmente (vedremo perché) ritengono Eastwood un interlocutore politico più attendibile di un qualsiasi intellettuale di sinistra, su temi complessi quali integrazione e globalizzazione.
La signora descrive al proprio figlio un tempo mitico, nel quale tutto sembrava avere un senso. Si affretta, però, a riconoscere alla generazione successiva delle qualità differenti, o una precocità maggiore. Tuttavia, quella che bonariamente potrà suonare come una "lezioncina", certo fastidiosa e paternalista, è l'indice di una congiuntura generazionale cruciale e fortemente problematica. Congiuntura che, non a caso, coincide con un altro passaggio topico: quello dell'avvento della società multiculturale, nel centro metropolitano europeo, come nella periferia operaia filmata da Eastwood.
La signora (ancora lei), non azzarda un giudizio deciso sul mondo e sul tempo presente, ma allude chiaramente all'assenza di punti di riferimento, alla scomparsa delle ideologie, alle derive relativiste, al nichilismo e al distacco dalla realtà della generazione successiva alla propria.
Allude a ciò che Zigmunt Bauman definisce sinteticamente *Modernità Liquida*[2].
Ma come è successo?
Qual è il momento in cui da "produttori" ci si è trasformati in "consumatori"? Quand'è che "l'infanzia inetta" della nostra specie si è prolungata innaturalmente generando una massa di stagisti, precari, mammoni, dottorandi, praticanti, tirocinanti, di *wannabe*?
Perchè i figli hanno smesso di "uccidere i propri genitori" e ne sono stati invece cannibalizzati, soffocati, castrati?
Chi ha creato il tanto lamentato deserto morale e politico in cui sono cresciuti "i nostri ragazzi"? Chi portava i pantaloni nella "grande famiglia disfunzionale" della nostra società, in cui sono cresciuti i "giovani d'oggi"?
Chi ha consegnato una tale "eredità" di sarcasmo, cinismo, disillusione?
Il contraltare della cecità (molto poco innocente) di un intero blocco generazionale davanti a questi passaggi storici, o la risposta ai tanti intellettuali sessantottini che hanno unanimemente liquidato le *gang* incendiarie delle *banlieue* come "barbari senza idee", è tutta in *Gran Torino*.
La parabola del giovane vietnamita, a un crocevia che deciderà il proprio destino, diviso fra le *gang* e la solida guida di un maestro, è un'ottima rappresentazione, o in quanto parabola una "stilizzazione", delle dinamiche di costruzione identitaria nel mondo giovanile.
Laddove ogni tentativo di ribellione viene annacquato nella melassa di un arbitrario mondialismo, di un pacifismo e umanitarismo di comodo, laddove i segnali di vita di una rinnovata coscienza politica vengono annichiliti con sufficienza da considerazioni attendiste quali: "Non abbiamo ancora gli strumenti adatti per elaborare e capire i cambiamenti in atto", un vecchio reazionario come Eastwood è in grado di prendere una posizione, netta, su ciò che succede nelle nostre città, nei cortili, nei cantieri.
Eastwood è in grado di interpretare un momento in cui, inevitabilmente, tutti siamo almeno un po' reazionari: è capace di "testimoniare" questo tempo.

Martirio

Il termine "reazione" viene usato per la prima volta con una connotazione politica durante la Rivoluzione francese. Esso fa riferimento al tentativo sistematico di restaurare i valori dell'*Ancien Régime*. Già in passato, in molti film, Eastwood aveva incarnato la figura di un superstite, un reduce, un titano in lotta con i cambiamenti inarrestabili di un mondo in decadenza. Normalmente, quando il mondo circostante "non gli piace più", Clint sa fare solo una cosa: uccidere, uccidere tutti.
Si pensi al massacro de *Gli Spietati* (*Unforgiven*, 1992), che già di per sé potrebbe essere una bozza di quel grandioso testamento che è *Gran Torino*.
La parola "testamento" condivide la propria radice, etimologicamente, con "testimonianza". Lo slancio in avanti di Eastwood, rispetto al passato è proprio qui: il regista ha capito che il vero problema nel rapporto con le nuove generazioni, è quello della *trasmissione*.
Il personaggio reazionario e apertamente razzista (era da tempo che non si sentiva chiamare *spooks* un gruppo di afroamericani in un film hollywoodiano) fa un enorme salto in avanti, rispetto a qualunque progressista, instaurando una *trasmissione* con il giovane ragazzo vietnamita. Ma la grandissima ambizione, che fa di *Gran Torino* un film anacronistico e al contempo ultracontemporaneo, sta nel mezzo scelto da Eastwood per trasmettere, per *testamentare*.
Il mezzo definitivo utilizzato dal regista per *testimoniare* è uno dei più antichi, molto più antico delle "grandi narrazioni" del moderno a cui allude Bauman: è quello cristiano del *martirio*.
Martire, dal greco *màrtyr*, o *testimone*: il finale di *Gran Torino* converge tutto verso i due momenti del sacrificio del protagonista e della lettura del suo testamento. Il *martirio* è, se vogliamo, una forma di narrazione, la più potente. È, forse, l'unico modo per il personaggio di Eastwood di azzerare la generazione intermedia, e l'incolmabile differenza culturale, che lo divide dal giovane Hmong.
Morire, perchè è il dolore a insegnare più di qualunque racconto, come la generazione della guerra a cui appartiene Kowalski ha imparato. Morire, perché sacrificare se stessi, rinunciare al proprio posto nel mondo, è l'unico modo di *passare il testimone*.
Il personaggio sceglie di non essere fagocitato anch'egli da una generazione che ha prosciugato e distrutto il futuro dei propri figli e che cerca di addormentare la memoria dei propri padri in una casa di riposo. L'atto eroico e infine, la lettura del *testamento*, sono dunque una lezione per il giovane Thao, ma al contempo uno schiaffo morale rivolto da Kowalski a suo figlio.

Morale: "John Ford su una Ford"

Le generazioni rappresentate da Eastwood sono, infatti, tre. Non va dimenticato che anagraficamente fra i due protagonisti, fra il vecchio e il ragazzo, c'è "l'uomo", o l'*Homo Consumens*[3] la caricatura di un cinquantenne rampante.
Quest'ultimo ci viene mostrato come un medio-borghese pasciuto da un benessere economico (fatuo, come ben sappiamo) sconosciuto alla generazione precedente, la cui impronta educativa con i figli parte da presupposti liberali per attestarsi sul lassismo e l'indifferenza, che ha smantellato il lavoro di una vita del proprio padre comprando SUV giapponesi.
Ancora una volta abbiamo davanti a noi chiara la distinzione fondamentale baumaniana: produzione e consumo. Se Eastwood è stato un operaio, ed ha imparato a *costruire* un'auto (la Ford

Gran Torino

Gran Torino non è che il simbolo di quest'atto sociale e politico che un tempo, prima dei *call center*, si chiamava lavoro), una casa, e una *società* intesa come interazione fra soggetti culturali diversi (irlandesi, italiani, polacchi), il figlio è solo un *consumatore*, un individualista soffocato e ottenebrato da beni materiali di cui non conosce il funzionamento, l'origine, la realtà concreta.
È significativo (e un po' marxista, paradossalmente) che Kowalski trasmetta al ragazzo asiatico le conoscenze del proprio lavoro, e gli consegni gli stessi *mezzi di produzione*, gli strumenti, e le istruzioni su come usarli responsabilmente e rispettosamente.
Se la generazione della guerra aveva per forza di cose dovuto confrontarsi traumaticamente con una realtà *materiale* e *storica*, quella successiva ha per Eastwood dissipato questo patrimonio, ora in nome di un "ricambio generazionale", ora di un progresso sociale o di una ribellione. Quella successiva ancora, vive un presente in cui sulla *tabula rasa* fatta dai propri genitori non è ancora stato costruito nulla. *Vite di scarto*[4], il distacco dalla realtà, la fine della comunità, l'assenza di trasmissione storica.
Una società che isola e divide, che ghettizza sistematicamente, impedisce ciò che Bauman descrive come *morale*: ovvero il consegnarsi incondizionatamente dell'*io* al *tu*. Passaggio, quello del *donarsi*, realizzabile solo nel contesto di una *società*, composta da almeno tre individui: un *io* un *tu* e naturalmente un terzo, un *testimone*. Un atto individuale, una scelta etica mossa da un impulso che non è razionale, ma che, al contrario, pur partendo necessariamente da un *io*, da un singolo, *crea la Società*. Il paradosso per Bauman è questo: l'atto fondante della morale, in quanto irrazionale crea disordine (o una grande sparatoria, in questo film), ma è imprescindibile alla creazione della comunità.
È questo che fa il personaggio di Eastwood in *Gran Torino*: per porre le fondamenta di una *società*, decide di consegnarsi totalmente, e fatalmente all'altro.
In qualche modo nel finale, seppure non esattamente positivo, possiamo osservare come la comunità, riunita dal funerale nel luogo topico e simbolico della chiesa, possa avere la speranza di ricostituirsi, di riconciliarsi. Il lavoro, la comunità, la trasmissione della memoria come valori umani condivisi possono forse essere restaurati, reazionariamente, irrazionalmente, arbitrariamente, moralmente.
Forse ciò che oggi è *Liquido* può in qualche modo tornare *Solido*.
Possiamo forse ancora intravedere la verde valle di cui già Ford preconizzava l'inaridimento e di cui *Gran Torino* è il controcampo impietoso.
Possiamo sentire, in lontananza, la voce di un uomo, spezzata dalla fatica del lavoro, che canta.

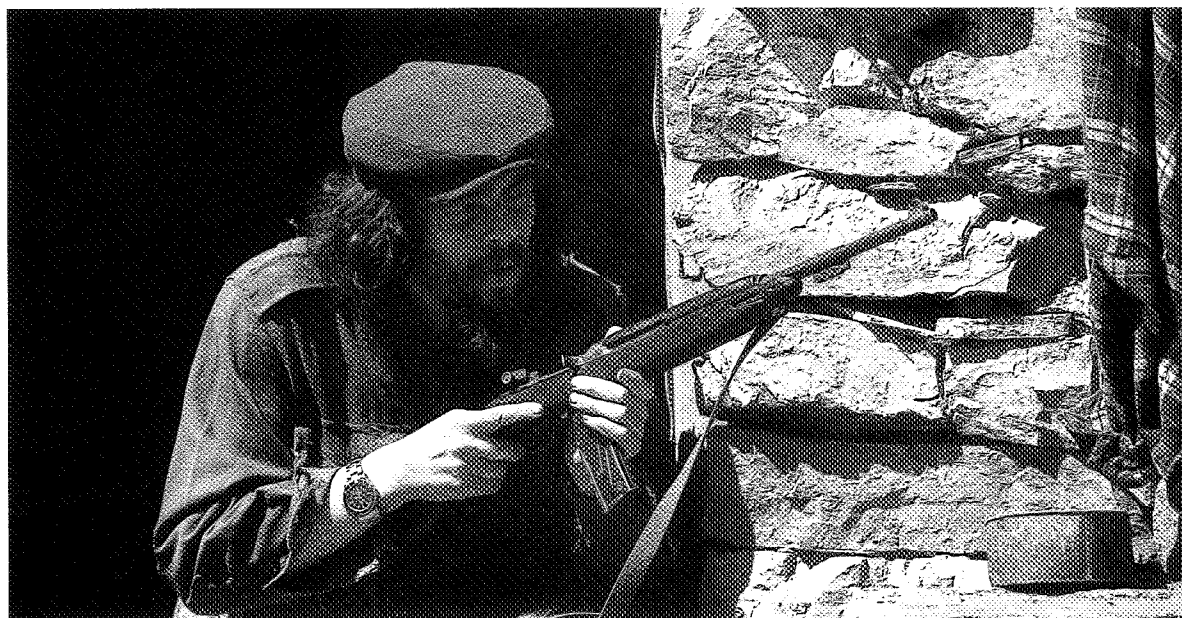
Maurizio Buquicchio

Note

1. *Com'era verde la mia valle* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941).
2. Zygmunt Bauman, *Modernità Liquida*, Bari, Laterza, 2002.
3. Z. Bauman, *Homo Consumens*, Gardolo, Erickson, 2007.
4. Z. Bauman, *Vite di scarto*, Bari, Laterza, 2005.

Nelle spire di un'icona

Che. L'argentino; *Che. Guerriglia* (*Che. Part one*; *Che. Part two*, Steven Soderbergh, 2008)

Udito l'annuncio di un *biopic* hollywoodiano che accostava al nome di uno dei più grandi rivoluzionari del Novecento nientemeno che quello dell'astuto regista e produttore Steven Soderbergh, non ho potuto evitare un moto di perplessità. Ho apprezzato, a suo tempo, *Traffic* (2000), *Full Frontal* (2002) e persino *Bubble* (2005). Ma come scusare una "pacchianata" come *Solaris* (2002) o la serie degli *Ocean's Eleven - Twelve - Thirteen* (2001, 2004, 2007)? Il progetto del film nasce sul set di *Traffic*, nel 1999, nelle discussioni tra Benicio Del Toro e la produttrice Laura Bickford. I due scoprono che Terrence Malick era stato in Bolivia nel 1966 per lavorare a un reportage sugli ultimi giorni del Che, e gli chiedono una sceneggiatura. Malick si appassiona al progetto, tanto che si pensa a lui come regista, ma poi lo lascia per dedicarsi al suo film *The New World* (2005). Temendo che gli accordi multi-territoriali già intrapresi vengano a scadere, Bickford e Del Toro chiedono d'intervenire a Soderbergh, il quale in un'intervista dichiara che al momento delle riprese non conosceva assolutamente la figura di Ernesto Guevara de la Serna sotto il profilo storico-politico[1]. Benicio Del Toro, nel corso di sette anni, spende vari viaggi per conoscere i parenti e gli amici del Che: il fratello più giovane che vive in Argentina, la seconda moglie Aleida March e i figli, i "sopravvissuti boliviani" (tre in tutto: uno vive in Francia e gli altre due a Cuba), nonché i compagni della rivoluzione cubana[2].
Viene steso uno script che adotta varie linee temporali: Bolivia, Cuba, New York e Mexico City. Soderbergh, che lo reputa troppo complicato, propone di spezzare gli eventi in due film e di far recitare gli attori in spagnolo. *Guerrilla* viene girato in Spagna, mentre *The Argentine* a Puerto Rico e in Messico. Entrambi i film hanno a disposizione un piano di lavorazione ristretto (39 giorni per ciascuno). Sul set viene sperimentato un prototipo di camera digitale: the Red One, la scommessa del billionario Jim Jannard fondatore del brand Oakley[3]. Soderbergh, che dai tempi di *Traffic* si dà da fare sul set anche come operatore (sotto lo pseudonimo di Peter Andrews), riceve i prototipi appena due giorni prima dell'inizio prestabilito, e grazie alla leggerezza del digitale si può sbizzarrire nelle riprese delle scene di guerriglia, nella boscaglia[4]. Le riprese terminano nel 2006, la post-produzione procede per un anno. Il film, concepito per cavalcare il cinquantesimo anniversario della rivoluzione cubana e l'ottantesimo della nascita di Guevara, viene presentato a Cannes nel 2008. La platea critica si divide tra la stroncatura e l'esaltazione.
Il risultato è un film di quattro ore e diciotto minuti, giudicato pressoché invendibile dai distributori. Il budget di 58 milioni di dollari viene coperto dai 54 delle prevendite, mentre gli incassi di botteghino sul suolo americano, alla data del 21 maggio del 2009, sono di un milione e mezzo di dollari soltanto (secondo www.boxofficemojo.com). Non si tratta di un successo insomma, tanto che ultimamente Soderbergh ne ha parlato come di

Che - L'argentino

un'esperienza "dolorosa"[5] (i distributori confidano nella "coda lunga" dell'*home video*). Distribuito dal marzo del 2009 in Argentina, Perù e Venezuela nonché in 140 sale cinematografiche a Cuba, informa l'Istituto Cubano de Arte e Industria Cinematografica, il film gode di una buona accoglienza nella comunità latino-americana[6]. Alcuni critici americani hanno accusato la produzione di aver tracciato un ritratto troppo "soft" per un uomo, si è detto, "che ha presieduto su centinaia di esecuzioni di nemici politici". Per non parlare di un reporter del *Washington Post* che ha irritato Del Toro, al punto da fargli abbandonare la conferenza stampa, domandandogli se Cuba aveva avviato "campi di concentramento" per i propri prigionieri politici. La questione politica (l'embargo degli Stati Uniti contro Cuba è ancora attivo, mentre molti democratici americani auspicano che il neo-eletto presidente Obama lo rimuova) forse ha influenzato anche le giurie dei maggiori premi rivolti al settore (secondo Del Toro, che ha lamentato una forma di ostracismo da parte della Director's Guild of America)[7]. Todd McCarthy, principale critico di *Variety* ha deprecato la mancanza di approfondimento psicologico dei caratteri e la babele di accenti parlati dagli attori (l'argentino Guevara è interpretato dal Del Toro con accento spagnolo dall'inflessione caraibica, il portoghese Joaquim de Almeida interpreta il boliviano Barrientos, e mentre i compagni cubani del Che hanno uno spiccato accento messicano, Catalina Sandino Moreno parla nel nativo accento colombiano)[8]. Lee Grant si è invece lamentato dell'approccio didascalico prescelto da Soderbergh: "parte lettura professionale, parte ritratto romanzato"[9]. Ma la stroncatura più aspra è quella di Michael Atkinson, apparsa su *Sight & Sound*, secondo il quale la "paura di glorificare il Che" domina la seconda parte del film, con conseguente perdita di quota nella descrizione emotiva: per Atkinson tutta la passione e la forza di pensiero di un personaggio straordinario si traduce sullo schermo nella descrizione delle manovre di un grigio addestratore di guerriglieri afflitto dall'asma. Un simile tizio, osserva Atkinson, non sarebbe degno di figurare su una sola maglietta... figuriamoci interessare la platea. Il vero problema più che nelle scelte di trattamento, risiede nell'approccio tanto eclettico quanto narcisistico ed autoreferenziale dello stesso Soderbergh[10].

Veniamo ora alle nostre considerazioni sul film. La prima cosa che salta all'occhio è che Hollywood si è certamente aggiornata dai tempi dell'improbabile *Che!* diretto da Richard Fleischer nel 1969, con Omar Sharif come Guevara (!) e Jack Palance nei panni di Fidel Castro (!!!). Difatti il film impiega un cast interamente latino (è il momento dell'ondata *latin power* a Hollywood)[11]. Ma la seconda cosa che si nota è che il dittico di Soderbergh bypassa con cura i luoghi cruciali del dibattito politico riguardanti le vicende narrate: le esecuzioni militari dopo la vittoria rivoluzionaria cubana, la crisi missilistica Stati Uniti-Cuba, il disprezzo del Che per i sovietici, l'anno africano speso come inviato segreto a intessere relazioni diplomatiche, e persino la famosa fotografia del cadavere del guerrigliero. Una buona porzione de *L'argentino* registra la visita del Che a New York, per il congresso delle Nazioni Unite. Si tratta di una bella sequenza girata in stile "giornalistico" che vuole sottolineare il momento in cui, attraverso un battesimo mediatico, nasce e si propaga una nuova mitologia contemporanea. Il resto è dedicato alle fasi d'organizzazione della rivoluzione cubana del 1959 nella progressiva avanzata verso l'Havana. *Guerriglia* si concentra sulle vicende della sfortunata campagna boliviana, mostrandoci un Che dominato dalla disforica consapevolezza che il momento per i "due, tre, molti Vietnam", da lui auspicati nel corso di un famoso discorso pronunciato a l'Havana nel 1967, non è ancora arrivato[12]. Buona parte dell'incapacità del guerrigliero di reclutare risorse locali in Bolivia deriva dal fatto che i contadini erano riluttanti ad aderire ad un gruppo capitanato da un pugno di "mercenari" stranieri, per quanto rivoluzionari.

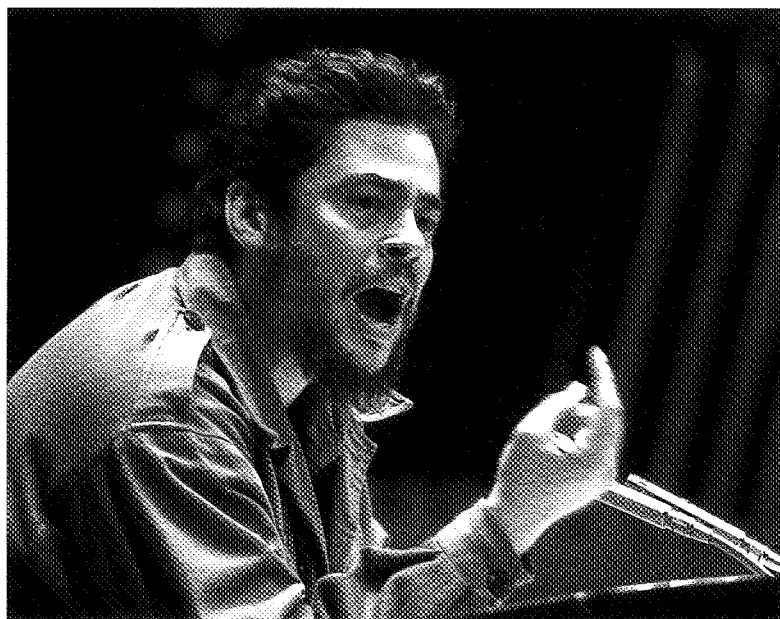
Le tre biografie più autorevoli sul Che, quella di Jon Lee Anderson, di Paco Ignacio Taibo III, e di Jorge Castañeda, basate su fonti inedite e ricerche di prima mano, sono uscite nel 1997. L'anno prima il volume *Secretos de generales* riportava le testimonianze inedite di 41 generali dell'armata cubana. Due degli intervistati, William Gálavez ed Harry Villegas hanno poi pubblicato degli scritti sul Che. Nello stesso anno Manuel Piñero, detto "Red Beard", a lungo capo dell'intelligence cubana, ha concesso due lunghe interviste al magazine cubano *Tricontinental*[13]. Nel 1997 sono stati inoltre scoperti presso una pista d'atterraggio boliviana dei resti umani che sono stati attribuiti a Che Guevara e trasportati a Cuba. Tali materiali ed eventi hanno stimolato varie discussioni, molte ancora in corso, sull'attualità o meno del pensiero teorico del Che nella sua possibile influenza sui sommovimenti politici degli stati sudamericani, nonché sul modello economico e politico cubano (che il filosofo cubano José Marti ha definito "gigante diabetico", alludendo alla dipendenza dalla produzione di zucchero). Considerate la ricchezza di spunti e motivi di riflessione movimentata dagli avvenimenti citati, gli sforzi di Del Toro e Soderbergh rappresentano, sotto molti punti di vista, l'ulteriore occasione mancata per Hollywood di avvicinare con efficacia la rappresentazione cinematografica d'importanti processi storici contemporanei.

C'è una fotografia abbastanza famosa, scattata dal giornalista Björn Kumm. L'agente cubano della CIA "Ramos", che guarda dritto in macchina, è tra un gruppo di persone in quel di Vallegrande, Bolivia. Un uomo in piedi, lo vediamo di spalle, regge un tubo che finisce nelle mani di due medici: stanno iniettando qualcosa in un corpo steso su un tavolo, di cui scorgiamo solo il torace nudo. Ma non si tratta di una trasfusione di sangue, come inizialmente pensa anche Kumm. Bensì, di un rozzo sebbene efficace processo di conservazione di un cadavere da esporre in pubblico. Questa immagine non la troveremo nel film. Ma la formalina, quella, scorre ancora. Eccome.

Davide Gherardi

Che - L'argentino

Note

1. Joe Leydon, "Che director listens and learns. Soderbergh's movie about Cuban Revolution icon Che Guevara is ambitious, accomplished", *Houston Chronicle*, 16 gennaio 2009, p. 1.
2. Stephen Scaefer, "Del Toro takes revolutionary approach to find 'Che'", *Boston Herald*, 13 gennaio 2009, p. 30.
3. Il progetto della Red Digital Cinema è quello ambizioso (e monopolistico) di dotare gli addetti ai lavori di un apparecchio digitale ad alta risoluzione (4 K, con un sensore di dimensioni super 35 mm) che garantisca delle prestazioni pari all'analogico abbattendo i costi legati alla pellicola. Da notare che i concessionari della Red One concedono la macchina soltanto in noleggio, proponendo ai filmaker la gestione integrale dei servizi di post-produzione. Cfr. http://www.wired.com/entertainment/hollywood/magazine/16-09/ff_redcamera. Il sito *corporate* della Red è accessibile presso http://www.red.com/. La presentazione italiana della camera Red One è avvenuta nel marzo del 2009, a Torino. Cfr. http://www.metropolnews.it/attualita-2009-blisscomedia.htm.
4. Amy Taubin, "Guerrilla Filmmmaking on an Epic Scale", *Film Comment*, vol. 44, n. 5, settembre-ottobre 2008, p. 28.
5. Jay Stone, "Che has been an entirely painful experience. Soderbergh says the people were fine but time, money lacking", *The Vancouver Sun*, 27 febbraio 2009, p. D.4.
6. An., "La película 'Che' se estrena en 140 cines y salas de vídeo", *EFE News service*, 7 maggio 2009. Cfr. Heriberto Gonzalez-Andino, *El Diaro La Prensa*, vol. 39, n. 132146, 12 dicembre 2008, p. 39; An., *El Diario La Prensa*, vol. 39, n. 132164, 1 gennaio 2009, p. 20; Rafael Aviña, "El Che demistificado", *Mural*, 13 marzo 2009, p. 16.
7. Jay Stone, "Becoming through research. Benicio Del Toro's image of political rebel comes to life in four-hour-plus epic", *The Vancouver Sun*, 27 febbraio 2009, p. D.4.
8. Todd McCarthy, "Pounderous 'Che' could lose its B.O. battles, *Variety*, 26 maggio-1 giugno 2008, pp. 19, 25.
9. Lee Grant, "Hollywood math. The two parts of Steven Soderbergh's 'Che' don't add up to a whole picture", *The San Diego Union*, 6 marzo 2009, p. D.1.
10. Michael Atkinson, "Che Part Two", *Sight & Sound*, vol. 19, n. 3, marzo 2009, p. 53.
11. Cfr. Vanessa Thorpe, "Hollywood learns a new film language", *The Observer*, 1 marzo 2009, p. 29.
12. Cfr. Björn Kumm, "Guevara is Dead, Long Live Guevara", *Transition*, n. 75-76, Anniversary Issue: Selections from Transition, 1961-1976, n. 35, 1968, pp. 30-38.
13. Cfr. Matilde Zimmermann, "Che Guevara and the Cuban Revolution", *Latin American Research Review*, vol. 34, n. 3, 1999, pp. 197-208.

Prendi i soldi e scappa
Stella (Gabriele Salvatores, 2009), *Il premio* (Ermanno Olmi, 2009), *La partita lenta* (Paolo Sorrentino, 2009)

Chi ha ancora fiducia nel cinema? Onestamente, in pochi. Pochi ma buoni, va aggiunto. Difficile comunque annoverare, tanto tra i pochi quanto tra i buoni, le banche. Iniziative come "Per fiducia"[1] di Intesa Sanpaolo sostanzialmente lo confermano[2]: al cinema (anzi, agli "autori") si butta qualche spicciolo a mo' di elemosina solo in occasioni di calcolata emergenza, cioè in un momento in cui la fiducia verso le banche è ovviamente ai minimi storici. Il parabrezza, insomma, è talmente sporco che una volta tanto (e in attesa di poterlo sporcare di nuovo) vale la pena di farlo lavare a un semaforo. Ecco dunque Salvatores, Olmi e Sorrentino alle prese con dieci minuti ciascuno "nell'intento di raccontare le forze positive e vitali che animano il nostro paese", come si legge dal sito. Per ricordarci, insomma, con un oculato investimento mediatico, che è ormai impossibile pronunciare la parola "fiducia" separandola dalla parola "investimento", per quanto il senso comune sia, in fondo, giustamente consapevole di come il secondo termine significhi invece "cercare di stare a galla quando si ha, in un modo o nell'altro, l'acqua alla gola".
In virtù, forse, degli echi vagamente *New Age* di espressioni come "forze positive e vitali", Salvatores è senza dubbio il più prono a rispettare la consegna. Il suo *Stella* è una puntata de "Il signor Bonaventura", dove il "Milione" finale è diventato un assai più modesto impiego in una pasticceria (i tempi cambiano, e con essi le congiunture economiche...), ottenuto grazie a un incrociarsi di occhi, e di analoghi traumi dal passato, tra una giovane sbandata e la datrice di lavoro. Sotto le solite ruffianerie assortite (uno stile "aggressivo" nel senso che sperpera bene i soldi di partenza, i Velvet Underground e le strizzatine d'occhio al vintage anni Ottanta – il *Dolce Forno* – che funzionano sempre), affiora una nozione di "fiducia in se stessi" degna di qualche psicologo da *best seller*.
Il sempre grandissimo (con buona pace dei cinici e degli ingenui, ammesso che le due cose siano distinguibili) Ermanno Olmi con *Il premio* va direttamente al fondo della questione: l'immaterialità del capitale. E "direttamente" significa "con tutta l'ambiguità del caso", né fuori né dentro di essa. La storia dei tre giovani che assediano il potente incontrato sull'Eurostar per farsi finanziare il progetto scientifico per cui hanno vinto un importante premio, se vogliamo è anche più "bonaventuresca" del corto di Salvatores. Ma la pretesa di agganciare su un terreno "concreto" (un treno, le persone che ci stanno dentro) i flussi invisibili del capitale, pretesa ideologica quant'altre mai, è subito contraddetta polverizzando la dimensione stessa del "concreto". La solita, affascinantissima capacità di Olmi di togliere letteralmente la terra da sotto i piedi: l'encomiabile lavoro di montaggio, che complica ogni istante vedendolo subito sciogliere in mille rivoli per piccolo e breve che esso sia (per esempio quando alterna il colloquio con le inquadrature del passeggero silenzioso che commenta con lo sguardo), tocca come pochi altri stili al mondo l'evanescenza di tutto quello che si vede. Un'evanescenza che è il solo e necessario contraltare di quella, ben reale, del capitale. Né l'astratto, né il concreto informano la regia di Olmi, ma il loro cortocircuito all'opera imprendibile e velocissimo in ogni istante. Mimare il tempo, perché è innanzitutto il tempo a essere ultraconcreto (non possiamo non vederne continuamente gli effetti) e assolutamente evanescente. E, infatti, è il giovane, anzi il "ggiovane" con due "g" per com'è fieramente calato nella tangibile (con tanto di rasta) evanescenza della propria immagine, a vincere le resistenze del potente, andando a quel vero cuore dell'evanescenza del capitale che è il Tempo: "È essere giovani che fa la differenza". Solo chi sa di essere immagine (le due ragazze riguardano la loro premiazione su una telecamerina digitale all'inizio del film) è abbastanza concreto da tirare a sé la realissima (che lo vogliamo o no) virtualità del capitale. Se i giovani alla conquista del finanziamento sono accompagnati, mentre attraversano i vagoni in cerca del loro mecenate, dalla "Marcia Trionfale" dell'*Aida*, non è per facile ironia: in quella favola (essa stessa di evanescente brevità) che è *Il premio*, l'ideologia della "buona volontà" e affini è talmente smaccata che non può essere presa sul serio, ma non può neppure venire comodamente liquidata come semplicemente "falsa". *Credo quia absurdum*.
Ma l'apice assoluto del progetto è senz'altro lo stupendo *La partita lenta* di Paolo Sorrentino. I soldi qui non ci sono nemmeno più. Non è un caso, se pensiamo all'attaccamento morboso (escrementizio, dice la psicanalisi) verso il denaro che aveva il mostruoso eterno fanciullo Geremia de' Geremei in *L'amico di famiglia* (Paolo Sorrentino, 2006). *La partita lenta*, infatti, torna precisamente su quello che è senz'altro il titolo più bistrattato di Sorrentino fino ad ora, per dargli un compimento e anzi una sorta di definitiva e auspicata risoluzione. Stessa orrenda provincia contemporanea, nei cui non-luoghi affonda una caterva di merci invendute, e più in generale di rovine. Stesso impietoso partito preso stilistico di esasperare la centralità anche grafica degli oggetti (tutti triviali: cassette della posta, portinai, scaffali di supermercato...) per esasperarne l'inadeguatezza estetica ai confini del kitsch. Ma a reagire alla mostruosità del quotidiano non è più un paradossale dandy/freak mai uscito dall'utero materno, che respinge e abbranca la bellezza attraverso un continuo eloquio forbito: in *La partita lenta* non c'è ombra di dialogo né di parola. Non più un ripugnante/memorabile strozzino senza padre, che reagisce all'orrore del quotidiano facendo della vita, di tutte le vite compresa la sua, un gioco: ancora il gioco è la risposta, ma a rispondere c'è un padre normale, e un figlio normale. Il primo va a prendere a casa il secondo e, dopo aver infilato nel cassetto quelli che s'immaginano conti e/o bollette impagabili, vanno a giocare a rugby. E qui non c'è più la forbice tra l'inerzia morta degli oggetti e le corsette adolescenziali del sessantenne Geremia, falsa alternativa che nel film del 2006 schiacciava ogni residua umanità: c'è una partita al rallentatore, che asseconda e sconta l'indecidibilità di stasi e movimento. Il movimento è un'illusione, il progresso è una chimera, tutto stagna immobile: ma vale la pena di correre, battersi, segnare un punto, alzare la testa per vedere il proprio figlio che lo fa. Così la mobilissima macchina da presa di Sorrentino, ossessionata dall'inerzia degli oggetti al punto di metterli continuamente su una sorta di piedistallo registico, si smarca dalla sua ossessione per il centro, per la frontalità che serve a fare del mondo un'installazione. La lenta partita di rugby è girata non solo con evidente lateralità, ma più in generale con una fiduciosa apertura alle dinamiche spaziali, a quel gioco semplice di sguardi e movimenti che è molto semplicemente il cinema. La luce di Bigazzi in *L'amico di famiglia*, che splendeva fino a essere irridente, si trasforma in un lussuoso bianco e nero; il distacco emanato dalla fotografia non è più feroce e sarcastico ma sereno e avvolgente. Il cinismo si stempera in una malinconia che rende la condanna al gioco compatibile con il poterci credere. Così come le vistose "sporgenze fisiognomiche" dei due rugbisti protagonisti non sono più la mostruosità di Geremia, ma la dismisura dalla norma a fiero sostegno della norma stessa, rivendicata in prima persona come forma stessa della propria dignità. Davanti allo stesso deserto di qualsiasi prospettiva, non c'è più, come nel film del 2006, un Anti-Edipo piccolo piccolo, un freak eternamente attaccato a una madre eternamente morente, ma una (davvero commovente) ricongiunzione familiare tra padre e figlio sul campo, e madre sugli spalti vuoti, a guardarsi in una serie di splendidi, immobili primissimi piani, a essere e riconoscersi (muta) cosa tra le cose, abbandonati al gioco infinito delle relazioni e dello spazio, in cui il soggetto non ha vera voce in capitolo, salvo essere libero di fingere una meta verso cui correre. Rigorosamente per gioco.
(E non per investimento).

Marco Grosoli

Note

1. Si veda il sito: www.perfiducia.it.
2. Sempre a proposito della "fiducia" delle banche nella cultura, è proprio il presidente della Compagnia di San Paolo (principale azionista di Intesa Sanpaolo) Angelo Benessia a fornirci un solido esempio: alla richiesta di finanziamento del torinese Museo di Arte Orientale, la sua risposta è stata: "Li avrete quando saprete a memoria i cartellini delle bacheche" (cit. in Ettore Boffano, "La mossa di Benessia: rendere Torino più forte in Intesa", *La Repubblica-Affari e Finanza*, 4 maggio 2009, p. 9).

Partita lenta

In memoria di Vincenzo Buccheri I. Gli studi sul cinema contemporaneo

È facile affermare che Vincenzo Buccheri è stato uno dei pochi studiosi italiani a fondere critica militante, critica accademica e ricerca scientifica. In verità, molti potrebbero vantarsi di questo primato, specie all'interno della generazione di giovani ricercatori e docenti di cui Buccheri faceva parte. Nel suo caso, tuttavia, l'esercizio era praticato con naturalezza e inedita lungimiranza. Nel saggio a fianco si parla degli studi più propriamente storiografici, in particolare quelli dedicati agli anni Trenta del cinema italiano. Qui, invece, si tenta di dare conto dello sguardo sul cinema contemporaneo. Buccheri, come molti di noi, con quel cinema è cresciuto e su quel cinema si è spesso interrogato. A dire la verità, si possono distinguere due tipi di interventi da parte sua, nel corso degli anni: quelli su *Segnocinema* – rivista cui è rimasto sempre fedele nonostante i numerosi tentativi di costruire nuove esperienze editoriali (*Brancaleone* per esempio) – e quelli più propriamente libreschi. Nel primo caso, si può notare come egli abbia guardato ai fenomeni contemporanei con grande acume, riuscendo a disfarsi di un certo bagaglio cinefilo – che nel corso degli anni Novanta si era di fatto articolato nella critica di stampo metacinematografico – e mettendo all'opera nozioni apparentemente superate di analisi del film e persino di filmologia. La capacità di andare oltre i fenomeni più macroscopici, di interrogare le forme cinematografiche quando erano messe in discussione dalle nuove tecnologie (come nel caso degli interventi sulla soggettiva irreale nei film odierni) e di tracciare intense cartografie faceva parte della sua modalità di approfondimento. Le recensioni dei singoli film gli permettevano di inserirsi più polemicamente del solito nelle attribuzioni di valore, fino a modificare sensibilmente il timbro emotivo dei suoi scritti in epoca recente, quando tutto un cinema americano spettacolare e violento (compreso Tarantino, su cui torneremo) veniva da Buccheri ridimensionato, in nome di una critica aperta al mondo e ai suoi valori costruttivi, e comunque mai salvato solamente in nome del citazionismo e della moltiplicazione di fonti che certe pellicole potevano mettere in gioco. *Sguardi sul postmoderno*[1], è un volume che – sia pure circolato meno di quanto avrebbe dovuto – segnala con lucidità tutti i gangli aperti di quella cultura, senza facili mitizzazioni e anzi mostrando una ammirevole ampiezza di fonti.

Se il problema del giovane studioso è quello di sentirsi troppo "immerso" nella propria cultura cinematografica e di non possedere un bagaglio umanistico degno di questo nome, ciò non vale certo per Buccheri. Dall'amato Calvino, alla passione un po' eretica per la storia delle teorie filmiche, passando per la forte conoscenza del mondo letterario e della sua critica, molti testi – davvero letti e sedimentati – gli hanno sempre permesso di distinguersi dalla gran parte dei coetanei.

Il lavoro monografico sugli autori gli ha certamente garantito la possibilità di costruire approfondimenti più ampi. In effetti, disponendosi con grande intelligenza all'interno della linea editoriale del Castoro e della sua celebre collana, Buccheri ha dato il meglio di sé con *Joel e Ethan Coen*[2] e *Takeshi Kitano*[3]. Nel primo caso si tratta di un attraversamento critico densissimo e quasi filosofico, così come richiede il cinema dei due fratelli – del resto è difficile trovare in Buccheri interpretazioni farneticanti o enfatizzazioni inutili di dati testuali secondari: procedeva dai film e di lì costruiva significati ulteriori. Per Buccheri i Coen non sono i campioni di un postmoderno cerebrale e vuoto, bensì gli innovatori di forme cinematografiche, gli autori di un "barocchismo" freddo che nega e critica il barocchismo caldo degli altri film contemporanei. Registi-critici per eccellenza, i Coen secondo Buccheri sono stati in grado di (ri)costruire dei mondi-cinema che testimoniano dello zeitgeist corrente, come dimostrano le straordinarie analisi di opere come *Barton Fink* (1991) o *L'uomo che non c'era* (*The Man Who Wasn't There*, 2001). Esempi, entrambi, di testi che partono da un apparente metalinguaggio per diventare analisi di concetti, e di fatto *pulsar* della nostra civiltà. Non è un caso che proprio *Barton Fink* compaia anche in un altro lavoro di Buccheri – *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*[4] – per esemplificare divulgativamente il passaggio tra stile di regia classico, moderno e infine postmoderno.

Il *Takeshi Kitano*, invece, richiede a Buccheri di muoversi su un terreno ancor più problematico, vista la difficoltà di comprendere la strana fisionomia di comico e di regista "nero" di un cineasta giapponese immerso nella sua tradizione. Mai fingendo di essere un nipponista, in questo testo egli ha saputo lavorare seriamente sulla dimensione stilistica di Kitano e sulle conseguenze estetiche e morali del suo cinema. Ancora una volta, è la serrata analisi della forma e dello stile – che era poi il grande concetto-fantasma del cinema cui Buccheri ha dedicato tanta parte della sua vita professionale – a convincere e permettere alla monografia di sortire un esito maiuscolo.

Tornando al cinema americano, vale la pena interrogare almeno uno dei tanti saggi più brevi che Vincenzo ha scritto nel corso degli anni, e che non c'è – almeno qui, ora – il tempo per ricordare. Ed è l'ultimo, il più recente in termini di pubblicazioni, quello dedicato proprio a Quentin Tarantino e a *Pulp Fiction*, nel volume da poco pubblicato a cura di Vito Zagarrio[5].

Il suo intervento su *Pulp Fiction*[6], fa piazza pulita in maniera davvero sorprendente e definitiva di tutte le letture metatestuali e postmoderniste del film per cercare finalmente un po' di senso e un po' di contenuto in questa eloquente parodia rovesciata dei nostri tempi. E riesce anche nell'impresa di spiegare perché *Pulp Fiction* è un grande film anche se fa leva su presupposti non tutti condivisibili e in alcuni casi regressivi, senza cioè mitizzare Tarantino ma offrendogli il legittimo onore di aver girato un'opera che ci riguarda frontalmente.

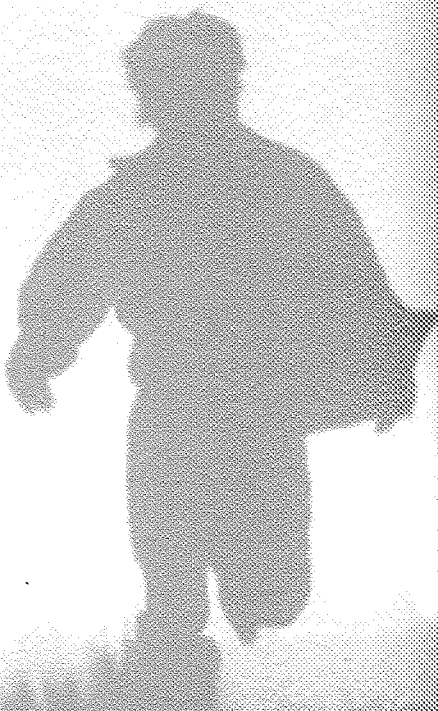
Ma se dovessimo scegliere qualche riga di Vincenzo Buccheri che vorremmo portarci dietro – qualche riga che, oggi, non può che suggerire una malinconica consapevolezza esistenziale – allora bisogna tornare ai fratelli Coen e al bellissimo finale del capitolo su *L'uomo che non c'era* e sul suo protagonista:

> Per Ed Crane non c'è posto né dentro né fuori del mondo: l'esistenza è una parabola assurda in cui si uccide senza volere e si paga per colpe mai commesse; le parole sono chiacchiere futili; i sogni di un'altra vita delle chimere. Tutto è mediocre, anche l'arte e il desiderio di bellezza. Eppure un varco forse c'è: oltre i discorsi, le opinioni, gli appuntamenti, i sogni della vita e le consolazioni dell'arte, i dischi volanti e le sonate di Beethoven. Congedo alla sapienza e congedo all'amore. Congedo anche alla religione. Giunto alla disperazione calma, senza sgomento, il barbiere scende dal treno. Buon proseguimento[7].

E buon proseguimento anche a te, Vincenzo.

Roy Menarini

Note

1. Vincenzo Buccheri, *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Milano, I.S.U. Università Cattolica, 2000.
2. V. Buccheri, *Joel e Ethan Coen*, Milano, Il Castoro, 1999.
3. V. Buccheri, *Takeshi Kitano*, Milano, Il Castoro, 2001.
4. V. Buccheri, *Il film. Dalla sceneggiatura alla distribuzione*, Roma, Carocci, 2003.
5. Vito Zagarrio (a cura di), *Quentin Tarantino*, Venezia, Marsilio, 2009.
6. V. Buccheri, "Pulp Fiction", in V. Zagarrio, *op. cit.*, pp. 52-71.
7. V. Buccheri, *Joel e Ethan Coen*, Milano, Il Castoro, 2002², p. 133.

In memoria di Vincenzo Buccheri II.
Gli studi sul cinema degli anni Trenta

> Segregati in quell'inferno, sotto al continuo fuoco dei riflettori, si dimagriva a vista d'occhio, mentre le nostre barbe infoltivano, dandoci un'aria funesta e facinorosa. E calzava a capello la definizione che un bello spirito aveva dato della nostra comunità cinematografica: *la Legione Straniera dell'intellettualità italiana*[1].

Mi sono raramente imbattuto negli scritti di Vincenzo Buccheri critico e saggista di cinema contemporaneo. Non ero un lettore di *Segnocinema*, né di *Brancaleone*, e non ho sfortunatamente mai incrociato i suoi monografici sui Coen e Kitano. Le letture formative della mia militanza critica (se mai ve n'è stata una, comunque presto nata e altrettanto presto scemata), mi hanno sempre portato altrove. Ho incontrato gli scritti di Vincenzo nel mio percorso di ricerca, seguendo i segmenti della sua attività storiografica "intorno" al cinema italiano degli anni Trenta, e scoprendo un piccolo ma significativo corpus di testi in cui l'acume teorico, l'analisi stilistica ed il rigore nella scelta della metodologia storiografica sono tese ad arricchire l'interpretazione di un periodo centrale per la storia del cinema italiano. Due di questi testi ruotano intorno alla nascita e lo sviluppo del sonoro, alla casa di produzione Cines, agli uomini che vi hanno lavorato, e vanno ad incrociarsi in maniera proficua con l'altro, sui contributi a tecnologie e tecniche forniti dalle imprese cinematografiche italiane: parlo di *Stile Cines*[2], del saggio "Emilio Cecchi e il cinema"[3], e dell'introduzione al lavoro per *La materia dei sogni*[4], volume della ricerca COFIN curato insieme a Luca Malavasi.

Della sua lezione dottorale di presentazione al libro sulla Cines fatta al DAMS di Gorizia, ricordo quanto mi avessero colpito la qualità dell'esposizione, la preparazione accurata, la chiarezza, l'ampiezza dei riferimenti (letterari e non), e ricordo altrettanto bene il suo stupore nel trovare nel nostro gruppo di ricerca un pubblico così attento e agguerrito sull'argomento, che l'aveva incalzato su questioni "testuali" (le possibilità tecniche del cinema italiano che si inventava il "sonoro", la tecnologia che informa i testi, etc.): a partire da quella presentazione (era metà 2006), pur avendo già maturato l'intenzione di utilizzare un metodo storiografico differente rispetto a quello proposto dalla sua analisi "bordwelliana" (fatta premeditatamente su di un solo campione di film per poi estenderne l'analisi all'intero corpus del cinema italiano del periodo), grazie agli elementi di apertura che la sua lezione aveva sottolineato, ho maturato l'idea di virare il lavoro di tesi, decidendo di soffermarmi sul rapporto fra stile e modi di produzione nel primo cinema sonoro italiano, un argomento che mi aveva affascinato per come Vincenzo l'aveva esposto; pur sottolineando i limiti del suo metodo (in primis, con grande onestà intellettuale), durante la lezione aveva fatto emergere gli elementi di potenzialità dialettica di un'analisi serrata, atta ad incalzare i film senza "costringerli" a produrre vano senso ulteriore, e ben fondata sullo studio delle fonti. È proprio a partire dal carattere non lineare, spurio, bachtinianamente *eteroglossico* dei film analizzati nella ricerca, che si ipotizza una possibile lettura, attraverso i modelli stilistici dei film descritti, del progetto culturale fascista, costantemente alla ricerca di quella *terza via* sociale ed estetica alla modernità (e finanche al capitalismo). Parole d'ordine come *sutura* e *integrazione* di diversi stili per dar vita (senza che vi sia alla base un vero progetto) ad un modello che insegue a stento una coerenza narrativa "internazionale", possono essere due delle parole chiave per comprendere il lavoro; in esso si sottolinea infatti come la cifra del primo cinema italiano sonoro sia l'oscillazione dello stile, e che la contraddittorietà dei modelli stilistici utilizzati dai registi italiani (il *modernista-formalista* ed il *mimetico-realista*, ma anche lo stile *teatrale*, spesso in contrapposizione tra loro), non sia altro che lo specchio generale dell'inseguimento di un modello enunciativo polifonico. In questa prospettiva di lettura, il rapporto tra fascismo e modernità diventa la chiave di volta attraverso cui leggere i film, ma in maniera biunivoca, perché dallo stile si arriva al nodo attraverso cui comprendere come gli uomini hanno mutato le sorti dei testi. Il libro sottolinea come, per sanare la contraddittorietà dell'idea fascista di moderno (che attanaglia anche i film), non si rispose con una vera *terza via*, con un processo deciso, preciso, ma si rimase al di qua del processo di cambiamento sognato dalla rivoluzione fascista stessa, fatta di spinte ultramoderne castrate dalla "necessità" di tradizione". Per Buccheri il cinema degli anni Trenta diventa quindi decisivo per comprendere il tentativo di edificazione di una cultura nazionale del regime ben al di là dello studio della propaganda, perché nei tentativi di superamento dei due modelli di modernismo presenti nel panorama cinematografico internazionale dell'epoca (realismo documentario e formalismo d'avanguardia) si incarnano perfettamente le due spinte contraddittorie sopra descritte, modulate da un'industria culturale che lavora per creare una chiara forma di modernizzazione "dal basso".

A partire da queste considerazioni, è molto interessante vedere come l'ampliamento dei suoi studi sulla seconda decade del ventennio abbia come protagonista proprio Emilio Cecchi, personalità letteraria a cui Vincenzo dedica due appassionati saggi in cui si ripercorre l'attività dell'uomo che portò (anche qui in maniera decisamente contraddittoria), libertà esecutiva, notevoli novità "editoriali", e la rovina economica nella già disastrata Pittaluga (dopo la morte del suo fondatore e direttore). Nel tentativo di mettere in discussione la vulgata che vuole il "periodo Cecchi" come il periodo "sperimentale" del primo cinema sonoro italiano (che dimostrerà, invece, di aver compreso pienamente le possibilità estetiche della cultura di massa, con, al contrario, una "spinta verso la classicità"), Buccheri sceglie di ripercorrere mese per mese la carriera del grande intellettuale, per metterne in evidenza le divergenze rispetto alla precedente gestione; critico, scrittore, saggista, storico della letteratura, giornalista, Cecchi fu folgorato da una carriera cinematografica tanto improvvisa quanto inaspettata (l'intellettuale che diventa il più grande produttore italiano nel giro di pochi mesi), diventando una figura rarissima nel cinema italiano. Attirato fin da giovane dagli USA, come Soldati, all'inizio degli anni Trenta è in visita Hollywood, tiene una serie di conferenze, incontra Keaton e Gloria Swanson, e scrive i suoi primi articoli sul *Corriere della Sera* e *L'Italia letteraria* sul cinema. Lì ha anche modo di conoscere i modi di produzione hollywoodiani, comprendendone le doti pedagogiche (per le altre cinematografie nazionali, ma non solo), e cogliendo da subito il nesso fra organizzazione produttiva e risultato estetico. Tornato in Italia, dopo un apprendistato all'ufficio soggetti, nell'aprile 1932 è nominato direttore di produzione della Cines grazie all'appoggio del figlio dell'amministratore delegato della Banca Commerciale Italiana, maggiore sponsor della SASP. La decisione è netta e non senza conseguenze: da Pittaluga a Cecchi il passo è enorme, una vera e propria rivoluzione produttiva. Morto un esercente-distributore prestato alla produzione, la più grande banca italiana finanziatrice del cinema spinge perché un letterato diriga il più grande teatro di posa italiano, lasciandogli pressoché carta bianca. Il risultato fu una débacle finanziaria completa (in un certo senso "pilotata" dal regime che non credeva più da qualche anno a Pittaluga e che non aspettava altro di sbarazzarsi dell'ingombrante industriale pieno di debiti), ma nonostante questo, con i mezzi a sua disposizione, Cecchi dà il via ad un tentativo reale di sprovincializzazione del cinema italiano, con un vero e proprio programma fatto di collaborazioni "intellettuali", soggetti più differenziati, inaugurando la serie dei bellissimi cortometraggi Cines in cui alla regia sperimentarono Barbaro, Serandrei, Matarazzo, Bragaglia, Blasetti, stimolati anche da Cecchi nella scrittura di sceneggiature originali, elaborate su idee comuni. Anche i segmenti teorici nella riflessione di Cecchi non sono rari, e toccano vertici interessanti: egli scrisse ad esempio che il cinema ci "ha insegnato a vedere", fu attento agli influssi della settima arte sulle percezioni sociali, ed inaugurando i rapporti fra cinema e giovane letteratura militante sotto il fascismo si dimostrò uomo sensibile soprattutto allo sviluppo di settori come il documentario e la sceneggiatura (pur, alla fine, ricoprendo un ruolo inconsapevolmente "politico" per il regime, ovvero quello di concludere il percorso della più grande impresa privata del cinema italiano). La compenetrazione fra lo studio sugli "stili" di una casa produttrice e la ricostruzione storica della carriera di un intellettuale che guida quella produzione, riesce a mettere in evidenza elementi decisivi per la storia del cinema italiano del periodo. Se *Stile Cines* rappresenta uno dei contributi più importanti per comprendere quali spinte la modernità abbia impresso al cinema italiano del periodo, il lavoro su Emilio Cecchi ci ricorda, come nella splendida citazione iniziale, cosa significhi la permanenza nella *legione straniera dell'intellettualità italiana*.

Giulio Bursi

Note

1. Emilio Cecchi, "Parrucchieri", in *Corse al trotto*, Firenze, Bemporad, 1936.
2. Vincenzo Buccheri, *Stile Cines. Studi sul cinema italiano 1930-1934*, Milano, Vita & Pensiero, 2004.
3. In Raffaele de Berti e Massimo Locatelli (a cura di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, ETS, Firenze, 2008, pp. 279-295. Una versione ampliata ed ancora inedita del saggio resta il contributo "Cecchi, gli intellettuali e il cinema", in Leonardo Quaresima (a cura di), *Storia del cinema italiano 1924-1933*, vol. IV, Venezia-Roma, Marsilio/Bianco & Nero, in corso di stampa.
4. Vincenzo Buccheri, Luca Malavasi, *La materia dei sogni. L'impresa cinematografica in Italia*, Roma, Carocci, 2005.

Lacrimae rerum
Saggi sul cinema e il cyberspazio
slavoj žižek

Anna Masecchia
Al cinema con Proust

saggi Marsilio

Recensioni

Scheiwiller

Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum. Saggi sul cinema e il cyberspazio*, Milano, Libri Scheiwiller, 2009.

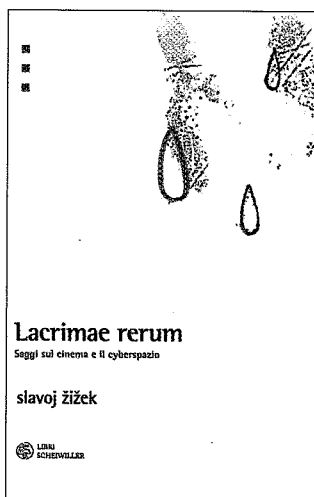
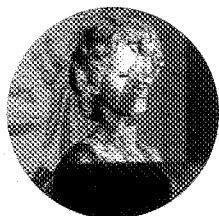
In un libro di qualche anno fa (*The Fright of the Real Tears. Krzystof Kieslowski between Theory and Post-Theory* ora parzialmente incluso in questo volume) Žižek rivelò di essere stato artefice di una vera e propria beffa accademica. Invitato a parlare a una tavola rotonda di arte contemporanea riguardo ad un'opera che per sua stessa ammissione non aveva mai visto prima e di cui non sapeva alcunché, cominciò ad inventare di fronte alla platea quella che lui definisce "una strampalata teoria senza né capo né coda". Si mise a dire che "la cornice del dipinto di fronte a noi non è la vera cornice, ma che ve n'è un'altra, invisibile, implicata nella struttura del dipinto; e che queste due cornici non si sovrappongono mai l'una all'altra. Vi è sempre un *gap* che le separa..." etc. Nel libro si racconta che con sua stessa sorpresa la teoria *readymade* creata per l'occasione riscosse un notevole successo. Tuttavia questo successo – racconta Žižek – lo rese triste, molto triste: "quello che avevo di fronte a me non era l'efficacia di un *bluff*, ma una ben più sconcertante dimostrazione dell'apatia intellettuale degli Studi Culturali di oggi". Un centinaio di pagine più avanti tuttavia leggiamo a proposito di Edvard Munch: "Per definire un quadro moderno basta fare riferimento alla funzione della sua cornice. La cornice del dipinto di fronte a noi non è la vera cornice: ve n'è un'altra, invisibile, sottointesa dalla struttura del dipinto, la cornice che incornicia la nostra percezione del dipinto, e vi è sempre un *gap*..." (p. 35).
Purtroppo nell'edizione italiana il primo passo relativo all'introduzione è stato tagliato e questo *bluff* rimane incomprensibile, ma il problema resta. Insomma Žižek ci sta prendendo in giro? Quando è serio e quando non lo è? Crede davvero alle sue innumerevoli provocazioni intellettuali oppure tutto è parte di un grande *divertissement*? Dove sta il confine della provocazione e dove quello della teoria fatta seriamente? Una delle possibili riposte la troviamo nel medesimo libro quando il filosofo sloveno discute *Decalogo 8* (*Decalog osiem*, 1990) di Kieslowski: "dire falsa testimonianza" (dire il vero o il falso) non è una questione di accuratezza dei fatti, ma del desiderio che sostiene la mia posizione di enunciazione quando dico la verità o la menzogna. "Se riferisco al mio vicino che sua moglie lo tradisce, e quindi (forse) rovino le loro vite, quest'accusa, anche se nei fatti è 'vera', è falsa se e fintantoché essa è sostenuta dal mio desiderio per la vicina, dal mio 'desiderare la donna d'altri'"(p. 19).
Rispetto ad un modello di verità ricalcato sull'*adequatio rei*, Žižek assume fino in fondo la rivoluzione copernicana (ed etica) della psicoanalisi: un criterio di verità che rompe l'omogeneità disincarnata dell'universalità astratta e che si fa singolare, parziale, partigiana. In altre parole che esprime se stesso negli effetti di riarticolazione dell'enunciazione e non nell'accuratezza rappresentativa dell'enunciato.
Questo lavoro, che raccoglie saggi molto diversi tra loro per ambizione e registro (le conferenze tenute al Britsh Film Institue nel 1998 e finite poi nel già citato libro su Kieslowski, il libro su *Strade Perdute* di Lynch, più altri saggi su *Matrix*, Tarkovskij, Hitchcock e altro ancora, la gran parte è per altro reperibile online in lingua inglese), avrebbe certamente meritato un'introduzione che contestualizzasse una così eterogenea provenienza. Tuttavia non bisogna farsi spaventare dalla girandola di esempi, registri, forme discorsive, film, romanzi che si accatastano nella prosa disordinata del filosofo di Lubiana. Ci pare che nonostante il gusto per la *boutade*, Žižek possa essere considerato attualmente uno dei pochi casi di filosofia "sistematica" del contemporaneo. Per quanto paradossale possa sembrare, i suoi riferimenti filosofici possono essere circoscritti ad una batteria piuttosto limitata di concetti, e sicuramente all'influenza preponderante di due soli nomi: Hegel e Lacan. Ed è proprio a Hegel che dobbiamo volgerci per capire la modalità di utilizzo di questa forma espressiva che per quanto bizzarra non è mai frutto del caso o di una pura e semplice disorganizzazione (e men che meno del gusto postmoderno per il pastiche). L'esempio in Žižek non è, per così dire, mai *esemplificativo*. È piuttosto il prodotto di una tensione (il percorso stesso del concetto). Non vi è una primazia di un registro della teoria che viene poi estrinsecata in una materializzazione conseguente (dalla teoria al cinema). Non vi è *prima* il concetto e *poi* l'esempio. L'esempio è, secondo un classico procedimento dialettico, il processo di *messa in crisi* del concetto che dovrebbe esporre. L'effetto di disorientamento che si prova arrivati al termine della lettura di un libro come questo nasce dal suo stesso sviluppo concettuale: anzi a volte leggendo Žižek si ha quasi l'impressione che il centro teoretico da cui scaturiscono gli esempi non sia nient'altro che un centro assente.

Pietro Bianchi

Marsilio

Anna Masecchia, *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio, 2008.

Per la collana saggi Marsilio, esce *Al cinema con Proust*, un testo, che apparentemente poteva dirsi impossibile, e che, invece, tessendo lo spunto proustiano alla materia del film, si rivela illuminante. Servendosi di *script* inediti e scritture collaterali, l'autrice procede comparando immagine e *topos* letterario, senza però inscriverle nella classica gerarchia "dal romanzo al film". Anzi, si orienta in senso inverso per comprendere piuttosto come e cosa di Proust viene contaminato dal processo anche spurio di adattamento. Nondimeno, pur mantenendo un saldo legame con i volumi proustiani, l'analisi spazia fino al vasto orizzonte della critica, dalla scuola deleuziana sul versante del film, a quella formalista genettiana sul versante letterario. Se a fronte di una povertà bibliografica preesistente, gli ultimi studi proustiani in Italia datano agli anni Settanta, il discorso intertestuale muove qui dunque dalla più recente prospettiva francese che tende a leggere *La Recherche* nell'ottica di una potenziale risemantizzazione offerta dai nuovi media.
Questo studio fornisce un'attenta riflessione su come il tempo ha condizionato la trasposizione di un romanzo che, invece, del tempo si serve per polverizzarlo, oscillando continuamente di punto di vista in punto di vista. L'analisi attraversa due distinti periodi proustiani, coincidenti con due opposti modi di arrangiare Proust, l'uno per seguirlo e l'altro per sovvertirlo. La prima fase è segnata dalla *recherche* ultraventennale della produttrice Nicole Stéphane e si sdipana secondo un arco di trasformazione che va dal progetto fallito Flaiano-Clément, attraverso il dittico del *découpage* abbandonato di Visconti e lo *screenplay* rimasto inerte di Losey-Pinter, fino all'esito controverso di *Un amore di Swann* (*Un amour de Swann*, Volker Schlöndorff, 1984) che, pur sceneggiato da Brook-Carrière, in definitiva, si compone di materia estirpata a ciò che in origine è già un romanzo nel romanzo. La seconda fase pone invece l'Opera monumentale di Proust al centro di un processo di eversione, individuando nella *Recherche* una sorta di sbarramento utopico, da superare, per il passaggio, anche violento, da un cinema *de papa*, linearmente costruito, ad un cinema ibrido barocco aperto alla citazione e all'auotobiografismo. Piuttosto che di una pratica del narrare Proust, si tratta qui, di una pratica del filmare alla Proust, che, appunto, già in fase di ste-

sura, si serviva di un meccanismo di *montage* di appunti sparsi d'impressioni fissate a posteriori.

Con sofisticata retorica, Anna Masecchia delinea bene questa metamorfosi di confronto con il romanzo. Ne evidenzia le assonanze, e parimenti le antinomie e le rotture, in specie riguardo all'estetica sperimentale di autori cosmopoliti, come Ruiz, Akerman, Jost e Carpi, che affrontano bellicamente il proustianismo nel mutato contesto delle cinematografie nazionali del dopo *nouvelles vagues*, quando si rivendica un cinema "che risvegli una condizione di veggenza"[1], che dissolva il *plot* (alias sceneggiatura di ferro) pur basandosi sul solido intreccio del romanzo. Questa seconda generazione è descritta con particolare acume dall'autrice insistendo su un passaggio ineludibile della messinscena e cioè sull'idea di *mise en abyme*, e cioè di messa in abisso, inabissamento nello sguardo muto dell'*Es*. Di questa deriva psicologica, ad esempio, si serve la Akermann rasentando la spirale allucinata di *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Similmente, ma nel solco più avanzato della cosiddetta coeva autofiction, se ne serve Carpi. E in tutt'altra direzione la dirotta invece Ruiz che tratta *Il tempo ritrovato* (*Le Temps retrouvé*, 1999) con freudiana ironia, sebbene ambisca a raffigurarne la quarta dimensione di Gödel. Si palesano quindi le dinamiche che portano ad invaghirsi pericolosamente di Proust, fino a patirne nel caso dell'impresa della Stephane, o a porsi l'irragiungibile obiettivo di filmare il tempo allo stato puro, nel caso di Ruiz.

Al cinema con Proust evidenzia bene quei punti critici che emergono dalla difficoltà di resa di una scrittura sinuosidale, a cui non si può rispondere, univocamente, secondo un coatto processo di riduzione, che culmini passivamente con uno script tecnico di facili *flashback* incrociati e lunghe soggettive. Sceneggiare Proust implica già prefigurare una visione totale in sé e per sé. In questo conflitto di ruoli, Flaiano, ad esempio, s'è visto sottrarre ciò che in sé costituiva già un minuzioso copione di montaggio, anziché un duttile adattamento. Emergono così rifrazioni e corrispondenze che oscillano intorno all'ipotesi di un tradimento legittimo del romanzo da parte del *riduttore*, che innova e riscrive. Perché come cambia lo sfondo deve cambiare lo stile che lo esprime, seguendo la linea di un'intrepretazione infinita che si accresce sempre di più via via che si procede verso il contemporaneo. Così il sesso entra in primo piano ne *La Captive* (Chantal Akermann, 2000), e pertanto la protagonista, sviscerando la vera natura del suo archetipo letterario[2], testimonia appunto del suo essere omosessuale *en captivité*. In sintonia con tempi e tendenze eterogenee, *Al cinema con Proust* struttura al millimetro il corpo del film, ossia l'*image-mot*, in relazione alla sua preistoria, alla sua microstoria e ad una storia più ampia del dispositivo cinema, per comporsi infine entro l'architettura di un lucido montaggio critico. In questo senso, l'opera possiede i requisiti per essere partigianamente inserita in quel filone della critica militante francese che s'avvaleva nello scrivere dei medesimi strumenti del fare cinema: "Monter un film, c'est lier les personnes les unes aux autres et aux objets par les regards. Deux personnes qui se regardent dans les yeux ne voient pas leurs yeux mais leurs regards. (Raison pour laquelle on se trompe sur la coleur des yeux?)"[3].

Dunja Dogo

Note

1. Gilles Deleuze cit. in Anna Masecchia, *Al cinema con Proust*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 16.
2. Pur sintetizzando diverse figure femminili della biografia di Proust, il personaggio di Albertine ne *La Prisonnière* (alias Ariane ne *La Captive*), è effettivamente ispirato ad Alfred Agostinelli, autista, segretario, amato segretamente dallo scrittore. Cfr. Luciano De Maria in Luciano De Maria, Pierre Louis-Rey, Giovanni Raboni (a cura di), *Album Proust*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 166-168.
3. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Parigi, Gallimard, 1988, pp. 24-25.

Forum

Francesco Pitassio (a cura di), *La Forma della memoria. Memorialistica, estetica, cinema nell'opera di Sergej Ejzenštejn*, Udine, Forum, 2009.

È ancora utile e necessario interrogare l'opera cinematografica e teorica di Ejzenštejn dopo quasi un secolo di riprese, riflessioni, alterne vicende e fortune, sintomatiche semplificazioni e ricchezze intellettuali? Il volume collettaneo curato da Francesco Pitassio (che riprende e rielabora i materiali della giornata di studio dedicata all'opera del regista di Riga dall'Università di Udine il 23 ottobre 2007), prova a dare una riposta operando una ricognizione delle ricerche che in Italia (ma non solo) sono state condotte negli ultimi anni riguardo al grande regista sovietico, ravvivatesi recentemente a livello mondiale in occasione del progetto di pubblicazione dell'intera opera teorica del regista russo in lingua inglese. Molti sono i registri che s'intrecciano nel volume, dal taglio storico, a quello più direttamente implicato nella collocazione dell'opera di Ejzenštejn nel contesto ideologico dell'Unione Sovietica, dalla storia delle idee al dibattito delle teorie e delle forme dell'immagine cinematografica.

Il curatore circoscrive il campo della riflessione nell'introduzione partendo da uno spunto di Pietro Montani che individua una delle cifre teoriche della riflessione ejzenštejniana nella ricerca di una soluzione "al problema fondamentale dell'unificazione e della connessione globale delle forme, il problema del principio di organizzazione che presiede a tutte le operazioni locali di produzione di significati e di sensi." (p. 8). Un principio che come viene poi specificato, non preesiste l'opera ma è letteralmente "in opera" nel testo filmico. È immanente a esso e alle sue intrinseche procedure espressive. Ci troviamo dunque di fronte al complesso problema del rapporto tra l'immagine e i dispositivi della sua significazione. Si tratta sempre di una "riduzione" al piano del significato? Assistiamo sempre al soggiogamento dell'infinità dell'immagine alla sovradeterminazione dell'ideologia/potere/poetica/soggettività etc.? Problema enormemente complesso in particolar modo in quelle esperienze artistiche così connotate dalla loro enunciazione storica come quelle delle avanguardie sovietiche dove il ricorso alla variabile extracinematografica è a un tempo irrinunciabile e tuttavia sempre a rischio di riduzione (e quindi sovradeterminazione) dell'immagine ad epifenomeno storico. E problema assai rilevante e tormentato in Ejzenštejn, dove le pratiche di significazione costituiscono una delle pietre angolari della sua teorizzazione sul montaggio. È di particolare interesse a riguardo, uno scambio di articoli, poco conosciuto e ricostruito nel volume da Leonardo Quaresima, tra Ejzenštejn e Béla Balázs in cui uno stretto confronto tra i due teorici avviene attorno alle nozioni di montaggio, inquadratura e ideogrammaticità dell'immagine filmica. Ma la relazione tra l'immagine e i suoi percorsi di significazione non è mai limitabile a un solo problema testuale o teorico, e chiama in causa una pluralità di dispositivi e di istituzioni ideologiche storicamente determinate come viene sviluppato ampiamente nel volume.

Nella ricca serie di contributi presenti, lo sguardo storico si dispiega tra l'incursione biografica di Vittorio Strada e l'affascinante e documentata riflessione di Maria Ferretti sul ruolo dell'opera di Ejzenštejn all'interno della creazione dell'identità nazionale russa negli anni del post-leninismo, di cui l'esperienza dell'*Aleksandr Nevskij* è particolarmente emblematica.

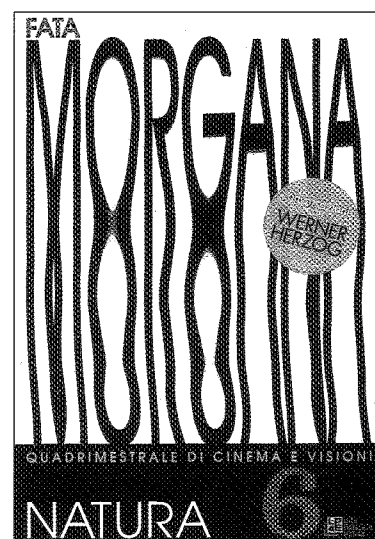
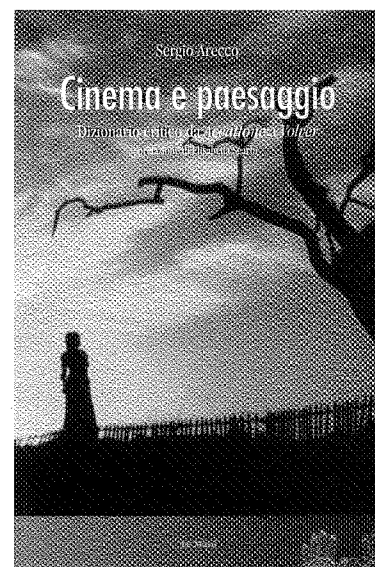
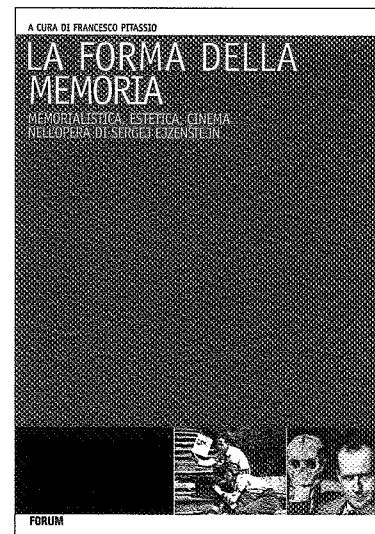
Altri interventi assumono un'angolatura più interna al ruolo dell'Ejzenštejn teorico. Come quello di Ornella Calvarese, che propone una lettura "sintomale" delle *Memorie*: testo dalla forma irregolare nel quale le caselle vuote e le parti mancanti non possono certo essere ridotte a pura repressività dell'occhio censorio del regime sovietico ma che ne costituiscono una vera e propria cifra stilistica. Raffaella Faggionato apre invece un'interessante pista di ricerca indagando il rapporto tra Ejzenštejn e Nikolaj Fedorov. Alessia Cervini parte dal testo di *Metod* per intersecare la riflessione sulla memoria di Ejzenštejn con la sua fascinazione per il primitivismo e l'orizzonte del pre-linguistico che emerge nitidamente negli scritti tardi del regista. Operazione non lontana da ciò che compie Antonio Somaini nel delineare – tramite suggestioni warburghiane – l'incontro di Ejzenštejn con la cultura messicana. Si delineerebbe in questi due ultimi interventi un percorso teorico che negli ultimi anni della sua vita avrebbe portato il regista sovietico lontanissimo dalle suggestioni hegelodialettiche degli anni Venti. Infine nel saggio di Dunja Dogo vengono confrontate due diverse rappresentazioni del '17 contemporanee eppure quasi agli antipodi dal punto di vista ideologico: *Oktjabr'* (*Ottobre*, 1927) di Ejzenštejn e *Pdenje dinstij Romanovych* (*La caduta della Dinastia dei Romanov*, 1927) di Efir' I. Šub.

Pietro Bianchi

Le Mani/Pellegrini

Sergio Arecco, *Cinema e paesaggio. Dizionario critico da Accattone a Volver*, Recco-Genova, Le Mani, 2009.
Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni, *Natura*, n. 6., Cosenza, Pellegrini, 2008.

L'estetica paesaggistica ha vissuto in Italia, negli ultimi anni, una crescita esponenziale d'interesse. Numerose sono state le pubblicazioni dedicatele, e fra esse quelle cinematografiche non hanno fatto difetto. I testi più recenti sono quello di Sergio Arecco per Le Mani e l'ultimo numero monografico della rivista Fata Morgana.
Il testo di Arecco riprende una serie di articoli di una rubrica di *Filmcritica*, per rielaborarli e comporli in un dizionario. Si tratta di una prosecuzione del lavoro avviato col precedente testo sul paesaggio, soffermandosi, in questo caso, su film, in gran parte, meno "interni" al consueto canone della paesaggistica cinematografica. In effetti Arecco procede per *spiazzamenti* raccogliendo spesso film nei quali il paesaggio non sembrerebbe elemento centrale o utilizzando il paesaggio come operatore concettuale per una lettura complessiva dei singoli film. In effetti il procedimento ricorda molto quello del precedente testo di Arecco sui vampiri, dove il "vampirismo" veniva "ricavato" dai testi più distanti fra loro (e rispetto al soggetto), e ci dice, probabilmente, più che del paesaggio dei film in questione, del metodo e della poetica di Arecco, che, forse, proprio per questa linea di unità nella difformità, più che come un critico o come uno storico "che studia i film degli altri" andrebbe considerato un teorico "da studiarsi".
Fata Morgana, realizza, come sempre, un vero e proprio volume monografico su un tema applicato all'estetica visuale. L'argomento indagato, la natura, fatalmente si sovrappone alle questioni della "paesaggistica", come testimonia la presenza fra i saggisti di Paolo D'Angelo, fra i maggiori estetologi del paesaggio italiani, che, abbandonando precedenti posizioni di sospetto nei confronti della "rappresentazione" del paesaggio, riflette sulla possibilità del mezzo cinematografico di rendere il "Paesaggio vissuto". Numi tutelari del fascicolo sono Ejzenštejn ed Herzog. Il primo attraverso un denso intervento di Alessia Cervini di esegesi de *La natura non indifferente*, sul rapporto fra costanza e mobilità in natura come nell'arte organica (*immaginità* ed *estasi*) ed un'applicazione delle categorie ejzenštejniane del paesaggio *emozionale* e *musicale* a *Dolls* di Kitano, di Marianna Curia. Il secondo con un'intervista nella quale lo stesso regista parla della natura nelle sue opere come elemento "ostile" e "limite dell'umano" e con un saggio di Carlo Serra che individua nello spiazzamento suono/immagine e nella presenza del geosimbolo del "miraggio" la linea del rapporto uomo/paesaggio nel regista tedesco. C'è spazio, poi, nel saggio di Andrea Pinotti, per correlare l'attitudine umana nei confronti del paesaggio, mutevole secondo una worringeriana psicologia dello stile, colla schraderiana dialettica tra stile trascendente e astrazione; per confrontarsi, nei pezzi di Alessandro Poli e Simona Busni, attraverso Sean Penn e Terrence Malick, con la *Wilderness*, geosimbolo essenziale per la cultura americana che costruisce la propria identità sulla conoscenza/possesso del paesaggio – ed è proprio all'identità americana che allude Marcello Walter Bruno nella sua breve ed intensa storia sociale e culturale dell'atteggiamento nei confronti del paesaggio che conduce dalla fotografia alla *Land art* –; per riconoscere la fusione fra corpo, immagine e ambiente nello spazio virtuale (Roberto Diodato); per ribadire, nell'intervento di Sandro Bernardi, l'atteggiamento laico, leopardiano, lucreziano – rasente il panteismo naturalistico pagano – del maggiore cineasta "paesaggista" italiano, Franco Piavoli; per la possibilità di leggere, sulla scorta di Eugenio Turri, in ogni iconema del paesaggio, anche interno ad un film, tanto una rappresentazione quanto una produzione che si modifica e modifica quanto ha attorno, tanto una roccia quanto una lastra sacrale (Carmelo Marabello); per stimare il geosimbolo del "vento" e a sua traduzione nella motilità dei volti nei film di Bergman (Rosa Maria Salvatore); per sprofondare nelle immagini *sintomali* della natura negli *anime*: dal paesaggio contemporaneamente indifferente e animistico, dalla centralità della dialettica uomo/natura e dai tentativi di attingere ad una tradizione iconografica occidentale della rappresentazione del paesaggio (Friedrich ad esempio) di Myazaki e Takahata, alla rimozione della natura per far prevalere il rapporto/conflitto uomo/tecnologia e il dominio dell'artificiale in Otomo, Kon, Rin e Oshii (Daniele Dottorini).
Il paesaggio del cinema, dalle pagine di *Fata Morgana*, come da quelle del libro di Arecco, emerge non come mera elencazione delle prerogative delle scenografie naturali, ma come nozione dotata di un suo statuto teorico che merita di essere indagato, e, come tale, è auspicabile venga trattato quando si vorranno aggiungere altri tasselli ad un lavoro di mappatura generale del paesaggio filmico, che da Sandro Bernardi a Raffaele Milani, in Italia negli ultimi anni ha conosciuto avvedute interpretazioni.

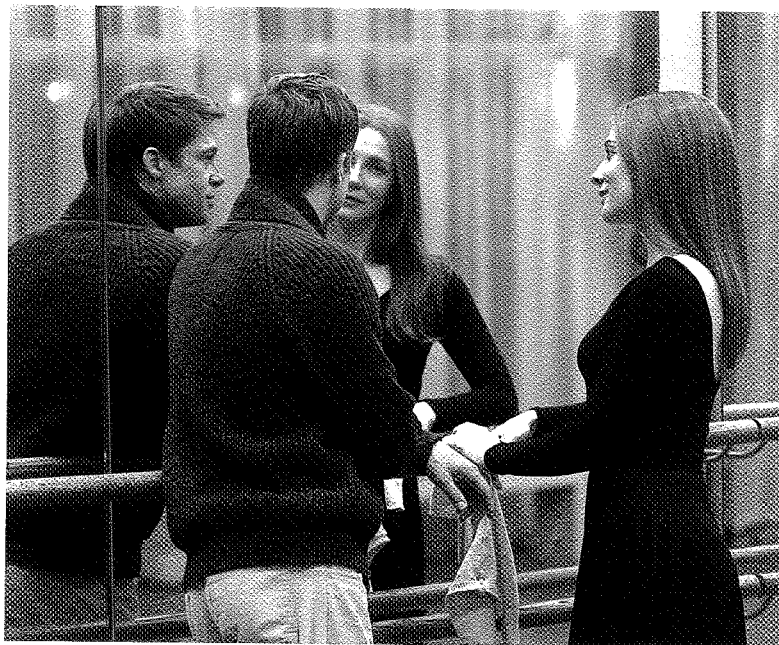
Federico Giordano

The Life and Death of Benjamin Button

> C'è un quadro di Klee che si chiama Angelus Novus. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. [...] Ha il viso rivolto al passato. Là dove avanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera[1].

Il curioso caso di Benjamin Button (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2009) inizia con una tragedia conclusa e termina con una appena iniziata. Il film si apre nel 1918, quando in Europa si sfollano le trincee e nel profondo sud degli States, in quel di New Orleans, la febbre della vittoria già dilaga sulla scia dei falò esultanti accesi per i reduci. Si chiude con la disgrazia dell'uragano Katrina, quando la città sta per sprofondare nel diluvio (nel 2005, a due anni di distanza dalla morte di Benjamin). Nel 1918 l'orologiaio cieco Monsieur Gateau s'inventa un bizzarro orologio in ferro anticato per la stazione della città, fantasticando sul fatto che sia giunto il tempo di segnare il tempo al passante della modernità. Ma a questo passante d'inizio secolo che si muove rapido nel *continuum* patinato e fumoso del *flashback* sfugge un particolare importante, nel quadrante del meccanismo. Esso si svela appunto solo nel commento e coincide con la segreta intenzione alchemica di far rivivere utopicamente, in una piega del tempo, i caduti della Grande Guerra. Nel dettaglio il moto perpetuo delle lancette si snatura, scorrendo all'inverso. Sin dalla prima sequenza David Fincher scioglie così l'intreccio ed espone candidamente il suo *Leitmotiv*. All'ultimo stadio del cancro Daisy (*alias* Cate Blanchett) – il desiderio di Benjamin – anch'essa carne invecchiata e pixelata – morente, narra la storia sua e di Benjamin. Ma non solo. Mentre fuori incalza la raffica di pioggia, preludio al cataclisma, la sua voce ci riconduce al principio di una storia minore, che parte e riparte da una stazione dei treni, documentando i prodromi di Progresso e Orrore; da *L'Arrivée du train à la Ciotat* (Auguste e Louis Lumière, 1896) fino al girato amatoriale del disastro Katrina. Questo eterno ripetersi di eventi si cela dietro a segni quasi impercettibili, come un colibrì che picchietta alla finestra dell'ospizio di Button nel momento in cui la giovane Daisy ritorna invalida da Broadway; quel colibrì si schianterà sulla finestra dell'ospedale, quando l'anziana Daisy si sta spegnendo. Simbolo ancestrale d'intercessione divina[2], l'esotico colibrì ribalta la parabola del Noè biblico, e segna l'approssimarsi della fine. (Incarnando forse lo spirito dell'amante storpio che veglia sulla sua donna.) Intanto avanza un tempo altro: il tempo reale, l'orologio interiore di Daisy narrante (invedibile) che batte inversamente alla devoluzione del suo amante.

Là dove a noi appare una catena di episodi Benjamin Button, come l'*angelus* di Klee, vede un'unica catastrofe che lo spinge violentemente indietro e lo fa regredire verso una morte nel corpo di un infante con l'Alzheimer. Fin dal primo vagito il suo vecchio volto grinzoso si volge indietro, pietrificato nell'artrosi che lo divora. Tuttavia non ha lo sguardo pienamente rivolto al passato poiché, appena nato, non avendone uno, può soltanto presagire ciecamente in forma di balenio. Benjamin nasce, infatti, nel corpo fetale di un individuo in età avanzata. Al posto della visione totale dell'inizio, con l'orologio ferroviario che segna il ritorno del soldato, in chiusa di film si sovrappone il dettaglio di una protesi dimenticata, forse perduta – non importa – in un vecchio deposito. Essa svanirà nel profondo di un'alluvione che prefigura un'apocalisse del suo tempo, apocalisse di memorie e immagini che inquietano e si mostrano nel grottesco della loro finzione, nel bianco e nero traslucido del digitale, virate e metallizzate. Rovine, polvere, *ad memoriam* necessarie, da non cancellare. Ma solo per poter ritornare.

Benjamin Button dovrebbe nascere angelo e senz'ali, sceso tra noi. *Jetztzeit*, figlio della Storia, aborto di macerie, figlio di un'unica catastrofe. Col volto non (ri)volto al passato Benjamin nasce cieco. Ma è il 1918. Non è Hiroshima. Se ha l'occhio malato come quello d'un gatto bastardo con la cataratta è appunto perchè è già vecchissimo. Non ha vissuto, non ha passato, se non nel rimpianto di non essere morto nel tumulto nella caterva di sangue che sua madre ha versato e che si è versato anche intorno a lei: "un orlo [lo fece] lucido" (Iliade, XVIII, 479). Chi è dunque Benjamin Button? *Umano non umano*: un incubo, una

bambola (neo)nata creata con la testa di Brad Pitt ricucita in digitale sul corpo di un vecchio smilzo e raggrinzito. Corpo perduto e mutevole questo mostro percorre a ritroso quella sottile linea d'ombra che si deve oltrepassare per lasciare indietro la giovinezza e inoltrarsi nel perturbante della maturità. Proiettato verso l'estasi dell'adolescenza, dopo tante *liaison*, dopo l'India, un periodo *easy rider*, il suo personaggio riflette quel "lasciar andare" che invece si nega all'antecedente creatura fincheriana di Robert Graysmith. Divorato dall'attesa pluriennale di un momento che non accade mai, il *reporter* vive per l'unico scopo di risolvere un enigma, stanare Zodiac il *serial killer*, spiegarsi il piacere che si trae dall'assassinio. All'opposto, nel 1943 quando, per spirito d'avventura, Benjamin s'arruola sulla Chelsea e, combattendo i tedeschi, il suo battello esplode, falcidiando i compagni americani a bordo, l'evento passa inosservato. In Benjamin, unico superstite, già prematuramente familiare con la morte, l'incidente scatena sì empatia, ma non tanto con i morti dell'istante, bensì con i milioni di un massacro mondiale più vasto.
In un tragitto di solitudine, il protagonista si fa spogliare dal tempo, invertendo il meccanismo dolente esteriore del nostro deteriorarci. Soltanto il sonoro rende immaginabile Button nel suo *esser dentro* e vivere le proprie esperienze, nell'ordine della classica evoluzione d'ogni vivente. L'immagine viceversa c'inchioda al suo decadimento. In un certo senso, *Il curioso caso di Benjamin Button* si può leggere come una parabola sul cinema che ci ruba il tempo. Del resto esso si pone anche come riflessione sul nostro rapporto con il corpo e il suo inarrestabile decadimento. In questo senso, la vicenda di Button solleva un discorso di tipo esistenziale che si radica nel sostrato biblico indicato dall'onomastica adottata nel film. Nella *Genesi*, in punto di morte, l'anziana Rachele chiama il secondogenito Ben-Onì "figlio del mio dolore". Ma Giacobbe gli cambia nome, e lo chiamerà Beniamino: "figlio della mia destra", cioè di "buon augurio". Accade così che il figlio prediletto, ossia Benjamin, nasca figlio del calvario di una madre che lo ha troppo a lungo desiderato. Perciò Giacobbe, in vita, pagherà, divenendo prematuramente vecchio e cieco[3].
Liberamente adattato dall'omonimo racconto di Francis Scott Fitzgerald, Fincher, coadiuvato dallo sceneggiatore Eric Roth, realizza un film che del soggetto originale mantiene soltanto la crescita *à rebours* del personaggio principale ed il titolo. Cambiano i nomi dei personaggi, cambiano i luoghi e le epoche in cui Benjamin percorre la sua fantastica vita. Anziché nascere nella vergogna, abbruttito da un'ispida barba che il padre gli rasa per nasconderla, Benjamin nasce glabro ed amato da Mamy Queenie: la donna nera che lo adotta. Anziché servire in fanteria nella *little war* ispano-americana, pretesto per facili eroismi, Benjamin (nel 1943) si arruola nella marina militare, ma senza restare nei ranghi. Lo stesso idillio di un amore sempre fuori tempo slitta nel melodramma, tanto da farsi scandalosamente esporre come *foglie al vento* in un bacio carnale tra Daisy anziana e Benjamin, poco più che bambino.
Di Fitzgerald in questo film non c'è traccia. Dalle variazioni al soggetto alla messinscena il film tende verso il Bene, e in ciò si differenzia: in quanto anti-Fitzgerald, appunto. Se nel racconto Benjamin inizia la sua vita a ritroso, da gracile peste egoista e viziata che – in successione – abbandona la propria moglie per donne più giovani, puntando ad Harvard per la propria scalata sociale, nel film è invece un puro di cuore che si vota platonicamente ad un'unica donna. Allo stesso modo, i due amanti che valicano ogni regola dell'attrazione fisica sono apertamente in contrasto con l'intrigo sentimentale spietatamente cinico della novella, da leggersi nel contesto febbricitante della raccolta *I racconti dell'età del Jazz* (*Tales of the Jazz Age*, Francis Scott Fitzgerald, 1922).
In sintesi di Fitzgerald si conserva solo una melanconica frase, peraltro citazione dal *Grande Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1923): "Così continuiamo a remare, barche contro corrente risospinti senza posa nel passato". Lo scrittore americano colloca il suo personaggio nel 1860: siamo nella Baltimora di un primo capitalismo, non a caso in un ambiente edile, col padre di Benjamin a capo di un'impresa di chiodi. Benjamin ringiovanisce, finché a novant'anni muore da infante come pluridecorato eroe di guerra. Pubblicato per la prima volta nel 1922 a New York, nel cuore pulsante dell'antiproibizionismo, l'unico spunto curioso di questo racconto sembra darsi nell'equivoco che si scopre venire dall'aspetto fisico e gli effettivi anni del suo eroe, che finisce orribilmente travestito con vesti carnevalesche dai genitori conformisti. L'intrigo si snoda intorno ad un contesto grottesco e senza epica, triste e assai poco attraente per gli schemi di Hollywood. Perciò Fincher lo trapianta interamente nel ventesimo secolo (che ha visto mali peggiori di un insignificante bambino un po' invecchiato, orfano ritrovato di un magnate dei bottoni). Sebbene, dopo la visione riluttante del proprio figlio, il padre lo

Il curioso caso di Benjamin Button

Il curioso caso di Benjamin Button

abbandoni nell'androne di un ospizio, Benjamin godrà in fondo di buona sorte, crescendo tra i meticci di New Orleans. Gli amici senili, ma interessanti – il pigmeo Oti, detto anche "uomo scimmia", il maestro del fulmine, l'aristocratica Abbott che tentò la traversata della Manica a nuoto – i tappeti logorati, i cigolii e i crepitii dei pavimenti intarsiati; il predicatore che quando Button ha sette anni gli grida "alzati e cammina", tutti questi cammei chiudono il cerchio. In tal modo, si dona alla morte un'aura antiquaria assai affine ad una Hollywood da 167 milioni di dollari di *budget*, in cui si muore spesso, più o meno teatralmente, ma si deve morire, di pomeriggio, di veleno, di cancro, in qualche modo; meglio se in forma seriale. Coerentemente, Benjamin Button con la sua smorfia carismatica e assente alla Marlon Brando, va sereno incontro alla morte e tutte le sue evoluzioni scattano con una perdita, secondo una spettrale analogia con il Dean di *Gioventù bruciata* (*Rebels Without a Cause*, Nicholas Ray, 1956).

Benjamin Button muore come se non fosse mai esistito. Anche se oggetto della più sofisticata computer graphic, questa figura solitaria di *freak* evoca l'ombra di un cinema distante, eclettico e da *fairy tale*, di cui si sa poco. In questa direzione, assommando in sé miti e facili emblemi della storia del cinema, il suo "caso" denuda la spina nel fianco di una old *New Hollywood* che attrae proprio per la sua decadenza. Fincher, Burton & Co. fanno pensare ad una lesione auto-inferta dell'industria americana per avere il pretesto di un cinema "alto" e di uno "basso", di uno *indipendente* e di uno *mainstream*. Hollywood brucia, deliberatamente. Ineluttabilmente questi suoi mostri vivranno, persisteranno nella visione d'ogni vedente: ogni qualvolta gli capiterà di vedere di realizzare, far rivivere corpi (morenti), o morti viventi. Si dice infatti che un vecchio *voodoo* li tenga in vita per il piacere del manovratore di questa visione. Questa maledetta visione. Incubo di memorie altrui.

Dunja Dogo e Luca Domeneghetti

Note

1. Walter Benjamin, "Tesi di filosofia della storia", in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, p. 80.
2. Nella mitologia gli antichi Aztechi rappresentavano il Dio del sole e della guerra Huitzikopochtli sotto le sembianze di un colibrì. Cfr. Nicholas J. Saunders, "Animali reali", in *Animali e spiritualità. La convivenza con l'uomo. Sacrifici rituali e miti. Spiriti e simboli animali*, Torino, EDT, 2000, p. 125.
3. Cfr. Genesi 35, 16 e passaggi seguenti.

La tragedia non si addice a *Revolutionary Road*

> Di notte l'assenza si addormenta
> tra le case.
> Sarah Kane, *Febbre*

> E quando il sipario calò, parve un
> atto di misericordia.
> Richard Yates, *Revolutionary Road*

Ci sono voluti quasi cinquant'anni per vedere sugli schermi il libro *Revolutionary Road* di Richard Yates. Il volume è stato dato alle stampe nel 1961 ed accolto con grande entusiasmo dalla critica, tanto che Tennessee Williams ne dirà: "Se nella letteratura americana moderna ci vuole qualcos'altro per fare un capolavoro, non so proprio cosa sia"[1].

Richard Ford, nell'introduzione al libro[2], ne riassume così la trama:

> Siamo nella primavera-estate del 1955: nella zona residenziale di Revolutionary Hill, nel Connecticut occidentale, la vita della giovane famiglia Wheeler – April, Frank, e due bambini piccoli – viene profondamente ed essenzialmente sconvolta, per non tornare mai più come prima[3].

Il libro di Yates ed il film diretto da Sam Mendes, sceneggiato abbastanza fedelmente da Justin Haythe, va oltre il tracciato di questa asciutta sinossi: qui non è solo la storia di Frank e April ad essere raccontata. La penna di Yates ha la preziosa capacità di inoculare, come quella di Raymond Carver, il virus del dubbio e della riflessività. Man mano che assistiamo allo sgretolarsi del mondo di *Revolutionary Road* ci troviamo al confronto con noi stessi: con i nostri sogni, con quello a cui si aspira e quello che si è.

Revolutionary Road rappresenta un libro ed un film sulla difficoltà di stare al mondo e di recitare con convinzione il proprio ruolo. Al centro della scena ci sono i legami interpersonali più significativi: la famiglia, in primo luogo. "Non c'è altro di cui scrivere"[4], osserva Yates. In secondo luogo, la comunità con la quale ci si definisce identitariamente. Infine, il posto in cui scegliamo di vivere.

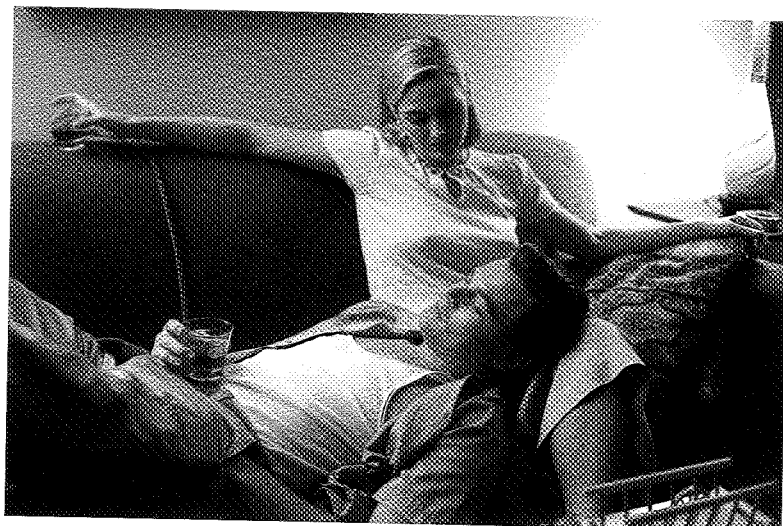
A differenza del inizio lineare del film, la narrazione, nel libro, incomincia sul palco in cui April recita accanto ad un'improbabile compagnia improvvisata. Pochi movimenti di macchina che danno la sensazione, grazie alla straordinaria prova attoriale di Leonardo Di Caprio e Kate Winslet, di assistere alla recita quotidiana di una coppia che prova ad amarsi ma cade vittima del ricatto e della manipolazione. I personaggi sono spesso spiati di spalle, con lenti carrelli in avanti. Solo verso la fine, quando tutto è irrecuperabile, i litigi tra i coniugi saranno seguiti con la macchina a mano.

April e Frank recitano ogni giorno. I Wheeler sono dannatamente *middle class*. Con le loro pose di "controllato collasso"[5], con i libri acquistati e mai letti, con i vestiti che indossano, le sigarette che fumano e l'alcool che ingollano, pensano di essere speciali. Ma tutto ciò che li circonda è definito dagli altri solamente "carino". Un aggettivo che ritorna ossessivamente nel libro, a discapito delle aspirazioni nutrite dalla coppia. La frase che April dice a Frank poco dopo averlo conosciuto: "Sei la persona più straordinaria che io abbia mai conosciuto" suonerà, a conclusione di vicenda, a metà tra il complimento ed un epitaffio.

La coppia è così descritta con lucida spietatezza da Yates: "da un tipo d'uomo come lui, impegnato, nicotinizzato, alla Jean-Paul Sartre, non era logico aspettarsi che si limitasse a un tipo di donna impegnata, nicotizzata, alla Jean Paul Sartre?"[6]. Per un certa classe medio-borghese con pretese intellettualistiche l'Europa era infatti la vera "frontiera": il modello culturale a cui rifarsi. Un'Europa conosciuta durante la guerra, spesso molto fugacemente nel corso di licenze militari da tre giorni[7], ed associata, da chi era sopravvissuto, alla giovinezza ed alla sensazione di conquista. È questo il sogno che April vende al pavido Frank. Quando vanno a vivere a *Revolutionary Road*, i due sono convinti che: "una finestra panoramica non debba necessariamente distruggere la nostra personalità"[8]. Frank ripete a se stesso che "le circostanze economiche potevano obbligarti a vivere in un ambiente del genere, ma ciò che contava era non farsi contaminare"[9].

La casa dei Wheeler è a buon diritto uno dei protagonisti del libro e del film. La struttura è figlia delle soluzioni abitative proposte in massa nel secondo dopoguerra: la perfetta casa americana, lontana dal caos della città ma anche dalla campagna retrograda. Dunque, proprio in "mezzo" ai due poli. Per questo, priva d'identità. "Gli altri arredi avevano, è vero, eliminato l'impressione di rispettabilità piccolo-borghese, ma non erano riusciti a sostituirla con altre qualità"[10]. Nelle ultime pagine del libro Yates ci regala un'ultima descrizione di quei luoghi. È lo scacco finale per Frank. Vivere una tragedia laddove tutto era costruito a "misura di felicità suburbana":

> Il complesso residenziale di Revolutionary Hill non era stato progettato in funzione di una tragedia. Anche di notte, come di proposito, le sue costruzioni non presentavano ombre confuse né sagome spettrali [...] Un uomo intento a percorrere di corsa queste strade, oppresso da un disperato dolore, era fuori posto in modo addirittura indecente[11].

Ha giovato alla riuscita del film, oltre all'uso di location reali del Connecticut, la cura ossessiva con cui la scenografa Kristi Zea ha ricostruito delle perfette case anni cinquanta e la splendida fotografia di Roger Deakins che ha ben reso l'atmosfera del periodo, ispirandosi ai toni grigi delle fotografie di Saul Leiter. *Revolutionary Road* è ambientato negli anni Cinquanta, ma affronta di petto alcuni nodi della modernità, dell'*american way of life*. Quella stessa patinata *American Beauty* che Mendes aveva già raccontato (furbescamente) nel suo celebratissimo film d'esordio nel 1999. Il libro di Yates è più che mai attuale anche nel modo in cui tratta temi come l'aborto, il suici-

Revolutionary Road

dio e la psichiatria nelle sue derive repressive. Forse il ritardo con cui è stato trasposto sugli schermi è legato proprio alla feroce critica che il testo fa nei confronti di un "ottimismo americano". In tal senso nel libro c'è un passaggio illuminante, omesso nel film. Quando Bart Pollock prova a convincere Frank a far parte della "nuova squadra" che lancerà il computer, gli dice: "Un meraviglioso vecchio saggio ebbe a dirmi [...] 'Bart tutto si vende'. Mi disse: 'In questo mondo non esiste nulla finché qualcuno non effettua una vendita. [...] Bart, dove diavolo crede che si troverebbe, ora, se suo padre non si fosse saputo vender bene a sua madre?' "[12].

Frank che non sapeva cosa fare della sua vita e "era costretto a fare un viaggio per scoprirlo"[13], in realtà era davvero il talento "di tipo assolutamente nuovo"[14] che Bart cercava. Capace di vendere qualsiasi cosa, compreso sé stesso e i suoi sentimenti, grazie alla forza delle parole. Nel libro, più che nel film, ad esempio, assistiamo a una strategia manipolativa e seduttiva per convincere April a non abortire "qualcosa di molto simile al corteggiamento"[15]. Frank parla in continuazione, usa frasi a effetto, s'inventa dettagli per far presa sul suo pubblico, che sia April, un gruppo di amici, o l'amante di turno. Quando litigano ed April implora silenzio per pensare, Frank non smette al contrario di aggredirla con le parole. Alla fine del libro apprendiamo che è diventato l'uomo di punta di "una ditta interessantissima [...] di pubbliche relazioni nel campo dell'industria elettronica"[16]. Uno dei temi che rimane sfumato e di difficile spiegazione sia nel libro che nel film è la scelta di April di abortire. Mendes voleva che il gesto, compiuto fuori tempo massimo, non sembrasse un suicidio. Il regista non mostra infatti il ritrovamento da parte del marito dell'asettico biglietto "d'addio" della donna: "Caro Frank, qualunque cosa accada, ti prego, non dare la colpa a te stesso"[17].

Neanche il romanzo tuttavia ci aiuta a capire le motivazioni della donna. Nel libro il punto di vista di April non esiste, ed anche il suo passato è filtrato attraverso il racconto di Frank. April rimane un mistero per il lettore. Meno invece per lo spettatore che la vede interagire in maniera più violenta e interattiva con Frank. La donna sembra non rendersi davvero conto di chi sia e dell'uomo che ha accanto, del suo conformismo e della sua totale assenza di coraggio. Dopo una serie di silenziose prese di coscienza, arriva il fatale incontro con John Givings. L'unico ad aver capito veramente quanto lei sia superiore al marito che la scuote nel profondo. Poi l'ultima recita, il dono dell'ultima colazione insieme che Frank, nella sua piccolezza, trova la più bella colazione della sua vita, ma che lei mette in scena solo perché ha capito che è quello che Frank, in fondo, ha sempre desiderato e che lei non è mai riuscita a dargli. La scelta di April di abortire diventa un gesto di autodeterminazione intervenendo sul proprio corpo, sorta di guscio vuoto da riempire con gravidanze. April dimostra a sé stessa ed al marito di avere il coraggio di cambiare davvero la sua vita, rifiutando una gravidanza non desiderata e risparmiando così al figlio la sventura di nascere, nel peggiore dei mondi possibili.

Revolutionary Road

> Ma ormai April non aveva più bisogno di alcun consiglio né di alcuna istruzione. Era calma e tranquilla, ora, sapendo quel che aveva saputo, quello che né i suoi genitori né Zia Claire né Frank né chiunque altro aveva mai dovuto insegnarle: che se si vuol fare qualcosa di assolutamente onesto, qualcosa di vero, alla fine si scopre sempre che è una cosa che va fatta da soli[18].

Nel libro è presente una sorta di determinismo psicologico. Frank sembra accettare il lavoro anche perché lusingato dalla possibilità di riscattare la memoria del padre con cui aveva un rapporto conflittuale. April sembra invece essere vittima della sua infanzia anaffettiva, in balia di una coppia di giovani anticonformisti usciti da un libro di Fitzgerald. E la consapevolezza arriva con un'epifania, l'unica che la vede protagonista pochi istanti prima di decidere di abortire.

Frank spera di risolvere i problemi della moglie pagandole lo psicologo. Dopo la morte della moglie entrerà pure lui in analisi, trasformandosi in un uomo privo di eccessi, normalizzato, di "quei tipi che non hanno in testa altro che il loro maledetto psicanalista"[19]. Tutti i personaggi presenti nel romanzo hanno sofferto in maniera più o meno velata di depressioni, esaurimenti nervosi, tutti per motivi diversi, tutte sfumature diverse dello stesso disagio esistenziale. Tutti cercano squallide compensazioni. Quando il "disperato vuoto" diventa consapevolezza insostenibile finisce per trovar "cura" solo con la pratica disumanizzante dell'elettrochoc[20]. La psichiatria normalizza, livella o cancella i ricordi. In questo contesto a John spetta il ruolo di "lucido folle" che può permettersi di squarciare il velo che divide ciò che può essere comunicato da ciò che è meglio rimuovere, la cui presa di coscienza può solo portare sull'orlo di un baratro. Che pochi hanno il coraggio di affrontare.

Stefania Giovenco

Note

1. Richard Yates, *Revolutionary Road*, Roma, Minimum Fax, 2009, p. 25.
2 Da segnalare, sempre per la Minimum Fax, nella collana "I Quindici" una nuova riedizione ricchissima di contenuti extra. In Italia il libro era uscito per la Garzanti già nel 1964 con il titolo de *I non conformisti*.
3. Richard Ford, "Introduzione", in R. Yates, *op. cit.*, p. 11.
4. *Ivi*, p. 27.
5. *Ivi*, p. 98.
6. *Ivi*, p. 60.
7. *Ivi*, pp. 180-182.
8. *Ivi*, p. 69.
9. *Ivi*, pp. 56-57
10. *Ivi*, pp. 68-69.
11. *Ivi*, p. 390.
12. *Ivi*, p. 251.
13. *Ivi*, p. 222.
14. *Ivi*, p. 259
15. *Ivi*, p. 273.
16. *Ivi*, p. 397.
17. *Ivi*, p. 376.
18. *Ivi*, p. 377.
19. *Ivi*, p. 398.
20. Quasi contemporaneo al libro di Yates è *La campana di vetro*

Amos Poe: un regista No Wave

> Come molti sceneggiatori Poe è estremamente intelligente ed eloquente sulla sua arte e deve essere un magnifico insegnante [...]. Data la sua competenza nelle tecniche della narrazione il film che ha presentato è stato piuttosto una sorpresa. Si chiama *Empire II* ed anche se di solito non chiameresti un film di 3 ore una delizia, non riesco a pensare ad una parola migliore[1].

Empire II è il lavoro più recente del regista newyorkese Amos Poe ed è stato presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2007, edizione in cui è stato presidente di giuria per la sezione *Corto Cortissimo*. Per la realizzazione di questo film Poe ha piazzato una telecamera sulla finestra del suo appartamento a New York, che gode della magnifica vista dell'Empire State Building e del grattacielo Chrysler, con lo scopo di riprendere una sorta di diario giornaliero. Si tratta di 60 ore girate nell'arco di un anno che sono state velocizzate al montaggio e ridotte a 180 minuti, creando effetti di alterazione temporale, e accompagnate da una complessa trama sonora composta da 40 tracce di musica, parlato e rumori d'ambiente. Ispiratosi a *Empire* (1964) di Andy Warhol, Poe, con questo film, vuole creare un confronto con l'artista che lo ha preceduto e con la recente storia di New York, ricostruendo simbolicamente le due torri crollate. *Empire II* rappresenta inoltre l'esplicito omaggio al capolavoro di Walter Ruttmann *Berlino: Sinfonia di una grande città* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927). Il risultato è un poema visivo e musicale, celebrazione del caos che caratterizza New York.

Amos Poe nasce a Tel Aviv nel 1950. All'età di 8 anni la sua famiglia emigra negli Stati Uniti e nel 1972 si trasferisce a New York dove partecipa fin da subito all'intensa e variegata attività artistica e musicale dell'East Village. Senza frequentare le scuole di cinema, impara quello che gli serve sul campo e, grazie all'inseparabile macchina da presa 16mm, intende fare un nuovo tipo di cinema sperimentale sulle tracce dell'avanguardia del *New American Cinema*. Poe lavora per la casa di distribuzione indipendente New Line e si avvicina al movimento musicale No Wave: un'attitudine ancor più che una corrente artistica caratterizzata dal rifiuto delle ideologie, e molto attenta a tutte le espressioni provenienti dalle subculture giovanili metropolitane. Poe dirige nel 1976 *Blank Generation* e *Night Lunch* in cui riprende le performance di musicisti come Patti Smith, Blondie, Talking Heads, Ramones, Television ed altri protagonisti della scena punk newyorkese. I due film danno vita ad un evento musicale e filmico nel quale il suono non coincide con le immagini: le riprese sono mute e l'audio fuori sincrono proviene da rare registrazioni di demo e live delle band. Questi film contengono in alcuni casi l'unica documentazione esistente delle primissime performance di questi artisti e costituisce assieme un manifesto e un documento storico del movimento. Nel 1976 dirige *Unmade Beds*, omaggio punk ad *À bout de souffle* di Jean Luc Godard (1960), interpretato da Duncan Hanna e con la partecipazione di Deborah Harry, cantante del gruppo Blondie. Il film ha inizio con una citazione da Godard: "Truth is in all things, even, partly, in error" seguita dalla lettura di una lunga introduzione di Poe recitata da una donna che parla in francese, accompagnata da sottotitoli in inglese. "Io voglio fare un film 'francese' a New York" è l'esplicita dichiarazione di intenti. Il film è il tentativo di mettere insieme la narrazione di storie anche folli con una sperimentazione a livello formale che produce un marcato iperrealismo.

Grazie ad un mutuo concessogli dalla banca, convinta di dover finanziare l'acquisto di un'auto, nel 1978 girerà il suo secondo lungometraggio: *The Foreigner*, un noir metropolitano trasognato ed ovviamente ambientato a New York. Lo straniero del titolo è il terrorista tedesco Max Menace. Menace, in attesa di incontrare un contatto che gli fornirà indicazioni circa la sua prossima missione, si imbatte in strani personaggi e situazioni ancora una volta surreali. In questo vagabondare osserva il mondo senza trovarvi un senso, abbandonandosi alla violenza per paura e noia.
Conclude questa trilogia *Subway Riders* del 1980: film poliziesco a colori interpretato dallo stesso Amos Poe e da Susan Tyrrell, John Lurie, Bill Rice, Glenn O'Brien e Emilio Cubeiro. Nella sequenza d'apertura emblematicamente appare il regista che rifiuta un'offerta per vendere la sua sceneggiatura a Hollywood. Il film racconta la storia di un sassofonista psicotico che attira le sue vittime con la musica e poi le uccide. Riemerge il tema ricorrente dell'alienazione metropolitana in questo noir cupo dove New York è vista come un luogo lugubre, deserto e glaciale che spinge all'oblio. "Le New York de Poe est un New York horizontal et pavillonnaire, plein de trous et de flaques, plus proche des maisons hantées des contes de Lovecraft ou du Paris de Rivette, que des bas-fonds de Goodis, un New York également très bien filmé par Jim Jarmusch"[2].
In questi anni Poe dirige *Glenn O'Brien's TV Party*, show di culto della TV pubblica via cavo, dove si mettevano in scena le folli performance dei più eccentrici personaggi della scena newyorkese.
Nel 1984 gira *Alphabet City*, ambientato nell'omonimo quartiere di New York nei pieni anni Ottanta. Il film narra le vicende del pusher Johnny (interpretato da Vincent Spano) in un clima di oppressione, violenza e miseria. In questo film vengono alternate scene di montaggio velocissime a lunghi dialoghi in piano sequenza come per incarnare la schizofrenia degli abitanti della giungla metropolitana. All'epoca delle riprese il quartiere di Alphabet City era veramente un luogo sinistro, noto soprattutto per lo spaccio di stupefacenti, nonché la criminalità e il degrado. Soltanto un mese più tardi le riprese il quartiere venne completamente ripulito, gli spacciatori cacciati via e gli edifici diroccati ricostruiti. Si può considerare questo film un vero e proprio documento storico[3].
Nel 1990 Poe dirige *Triplay on a Par 5 Hole*, una commedia-noir interpretata dall'amico Eric Mitchell. Nel 1998 è la volta di *Dead Weekend* e *Frogs for Snakes*. Dedica poi un documentario al poeta e cantante di protesta americano Steve Earle: *Just an American Boy* (2004), alternando esibizioni live, registrazioni in studio e riprese di vita on the road. Intensissimo è sempre il suo lavoro di sceneggiatore: suo è lo script della commedia *Rocket Gibraltar*, film di Daniel Petrie con Burt Lancaster, Macauly Culkin, Kevin Spacey e Bill Pulmann del 1988 e di *The Guitar*, esordio alla regia di Amy Redford, presentato al Sundance Film Festival nel 2008. Attualmente il regista tiene corsi di sceneggiatura, regia e produzione alla Tisch School of the Arts ed al Florence Summer Program della New York University.

> Nel 1970 sono andato a New York per vedere il cinema underground, il cinema sperimentale che si faceva sia a New York che a Los Angeles e San Francisco. In quel clima della New York dei primi anni Settanta ho cambiato pelle dal punto di vista cinematografico, mi sono reso conto che c'era un altro cinema e, anche se con Amos Poe non ci siamo incontrati in quella circostanza, ma solo in seguito, rivedendo i suoi primi film mi sono tornate in mente le immagini del clima culturale che si respirava, la New York del documentarismo, dei distributori indipendenti, un fermento straordinario[4].

Per rendere omaggio all'artista newyorkese lo scorso maggio l'Associazione Cantiere San Bernardo di Pisa ha organizzato una rassegna completa dal titolo "Un New Yorker. Il cinema di Amos Poe", presentata da Andrea Ciucci e introdotta da Adriano Aprà alla presenza dell'autore. Ne abbiamo approfittato per rivolgergli alcune domande:

Com'è nata la sua passione per la Nouvelle Vague e per Godard? Ha avuto modo di conoscerlo personalmente?

Ho cominciato a guardare i suoi film e subito dopo a leggere tutto quello che trovavo su di lui. Parte del fascino che esercitava su di me era capire come mai questa persona avesse deciso di diventare un filmmaker e che cosa ciò volesse significare. Gran parte dei componenti della Nouvelle Vague erano critici cinematografici, persone che andavano a vedere i film per capire come farli. Li guardavano e discutevano dei film e del cinema in generale. Capii che anche per me, un autodidatta, questo poteva essere un modo per diventare un filmmaker. I film che facevo all'epoca erano, in effetti, dei video musicali, non avevo ancora maturato l'idea di fare un film come *Unmade Beds* fino al 1976 e più vedevo film di registi della Nouvelle Vague come Jacques Rivette, Agnès Varda più mi sentivo ispirato. Per me si era aperta una porta e quello che avevo trovato era fantastico: l'idea di reinventare il cinema. È partito tutto da quel 1976. Prima di allora avevo lavorato anche nel cinema sperimentale, ma era un mondo chiuso per me che avevo un interesse anche per la narrativa che in quel contesto non era possibile esprimere.
I miei film precedenti, come *Blank Generation* e *Night Lunch* inoltre non potevano neanche essere considerati documentari perché non seguivano nessuna delle regole dei documentari.
Ho deciso allora di prendere come punto di partenza *À bout de souffle* di Jean-Luc Godard per dare inizio a qualcosa di completamente nuovo. A molti miei amici piaceva il suo cinema e l'estetica della *Nouvelle Vague*, per questo mi hanno aiutato con entusiasmo permettendomi anche di usare i loro appartamenti, arredati con gusto *vintage* nello stile anni Cinquanta e Sessanta, come location.
È stato un modo facile per cominciare perché non dovevo ricreare nulla. Ho poi incontrato Godard nel 1977 alla prèmiere francese di *Unmade Beds* al Festival du Cinéma Américain di Deauville. Era il primo film festival al quale sono stato invitato e in quella occasione ho avuto modo di conoscere anche la gran parte dei cineasti della Nouvelle Vague: Jaques Demy, François Truffaut, Claude Chabrol, Claude Lelouch, Agnès Varda, Jacques Rivette e altri.
Ricordo una cena dove erano quasi tutti presenti e io riuscivo a malapena a pronunciare qualche parola per l'emozione. Erano incuriositi dal mio film che non avevano ancora visto ed io spiegai a chi mi stava accanto che il mio film era il tentativo di girare un *À bout de Souffle* ambientato a New York. In un divertito passaparola questa dichiarazione arrivò fino a Godard che esclamò: "Ho capito, lui mi ha copiato!". La proiezione avvenne in un piccolo cinema, di fronte a 75-80 spettatori, ma almeno una quindicina fra loro erano esponenti importanti della Nouvelle Vague. Io ero in piedi in fondo alla sala per guardare le reazioni di tutti, sudavo freddo, mi grattavo la testa, avrei voluto morire, e sussultavo ogni volta che qualcuno tossiva.
Ricordo che i commenti e le accese discussioni all'uscita dalla sala, dopo la visione del mio film dal budget quasi inesistente e realizzato con mezzi poverissimi, furono subito raccolti dai giornalisti presenti alla rassegna ed innescarono un vero e proprio dibattito sulle questioni che riguardano la qualità di un film in rapporto con i costi della sua produzione.
Pensavo che semplicemente ad alcuni non fosse piaciuto il mio film, ma sul momento non avevo capito che si scontravano una visione politica ed una visione poetica del Cinema. Chi voleva più professionalità, un "vero" budget, per trasformare il cinema francese in un'industria capace di soddisfare anche tutte le istanze sindacali dei suoi lavoratori, contro chi riteneva che fosse semplicemente impossibile utilizzare parametri economici per determinare il valore di un film da considerare soprattutto come opera d'arte e frutto di ispirazione. In seguito ci fu una proiezione in un cinema più grande, con almeno 500 posti, su un grande schermo, e c'era la fila intorno all'isolato di persone che volevano entrare a vederlo, parigini che erano invogliati e incuriositi dalla polemica che si era creata su stampa e tv.
I giornali pubblicarono una bellissima immagine dal film e una foto di Lelouch con il virgolettato: "Non mi piace". Un distributore che era al festival comprò i diritti del film per distribuirlo a Parigi e nel resto della Francia. E la distribuzione del film in Francia fu pagata quattro volte il budget che era servito per farlo.

Mi può parlare del suo lavoro di sceneggiatore?

Ho scritto circa 65 sceneggiature ed a questo punto posso anche insegnare a farle. Scrivere per il cinema è diverso da scrivere per qualsiasi altra cosa, vuol dire soprattutto scrivere per le immagini. Per me questo non vuol dire scrivere prosa, ma qualcosa che sia più vicino alla poesia, proprio perché più vicina alle immagini ed ai suoni. Qualcosa che quando è letta si possa vedere e sentire ed immaginare come sarà poi nel film. Un'altra cosa è la struttura narrativa, che deve servire per creare tensione, quindi una scena deve essere visiva e avere una struttura che crea tensione. Una scena deve essere romantica, una felice, una violenta ed il tutto è intrecciato come in un tessuto. Non deve esserci sempre lo stesso sentire, una scena felice dietro l'altra, ma devono esserci alti e bassi. Sono questi gli ingredienti della sceneggiatura ed è quello che io insegno. Una cosa che facciamo è prendere una sceneggiatura, guardare i primi dieci minuti del film, leggere la sceneggiatura, e così avanti. In questo modo abbiamo un'idea di quello che c'è o non c'è nella sceneggiatura e nel film, per determinare i rapporti fra le due cose. Se ripeti questa operazione con tre film, tre buoni film, saprai che cos'è una sceneggiatura.
È lo strumento migliore che io ho scoperto per insegnare sceneggiatura. Ma forse ora ti ho svelato troppi dei miei segreti!

Progetti per il futuro?

Voglio fare una rivoluzione in Italia, fare un film rivoluzionario e reinventare il cinema!
Qualcosa nelle immagini che non si sia mai visto prima e anche nella colonna sonora qualcosa che non si sia mai sentito prima. La storia sarà un po' diversa da quello che abbiamo già visto, la struttura narrativa è abbastanza normale e, da un punto di vista emozionale, ci saranno alti e bassi, un po' come quello che sta succedendo adesso qui in Italia... Intenso, felice, romantico, pauroso, sarà un road movie.
Fortunato Biscotti è uno dei personaggi principali del film ed è un Primo Ministro. Potrei dirti di più, ma a quel punto dovrei ucciderti e distruggere la videocamera con cui stai registrando questa intervista!

Marcella Rosi

Note

1. David Bordwell, *Manhattan: Symphony of a Great City* in http://www.davidbordwell.net.
2. Yann Lardeau, "New York à l'horizontale", *Cahiers du Cinéma*, n. 344, febbraio 1983, p. 58.
3. Cfr. Guido Chiesa, *Cineforum*, n. 234, 1984.
4. Dichiarazione di Adriano Aprà nel discorso di presentazione alla Rassegna "Un New Yorker. Il cinema di Amos Poe"; Associazione Culturale Cantiere San Bernardo, Pisa, 11 maggio 2009.

Amos Poe

Un palcoscenico della (sur)realtà americana: *Ugly Betty* e la Quality Tv

Ugly Betty, serie televisiva americana trasmessa dal network ABC dal settembre 2006, e giunta ormai alla sua terza stagione (la quarta è in preparazione), manifesta almeno tre fattori d'interesse, ravvisabili sul piano industriale, socio-culturale e linguistico. Anzitutto, sul versante industriale, come già è stato notato[1], *Ugly Betty* si pone come un perfetto esemplare di "glocalizzazione"[2] del *franchise*, cioè di interconnessione fra la circolazione globale di un prodotto intellettuale, sotto forma di brand, e la sua penetrazione (e assimilazione) in specifici contesti locali. La serie, infatti, è ispirata alla telenovela colombiana *Yo soy Betty la fea* (1999-2001)[3], di cui riprende il *concept* originario, cioè la sua "matrice" d'invarianti discorsive profonde[4] (una ragazza bruttina, ma talentuosa e intraprendente, sogna di fare carriera nello spietato mondo del *fashion journalism*), che traspone in nuove configurazioni testuali, acconce al nuovo contesto di referenza mediale e culturale. Si noti che *Ugly Betty* rappresenta solo una delle "versioni multiple" del format colombiano, la cui costellazione è composta da innumerevoli adattamenti "glocali" (oltre che negli Stati Uniti, il format è stato acquistato in Messico, India, Israele, Germania, Russia, Olanda e Spagna). In questo senso, la serie americana è il portato di una strategia di "estensione sinergica del *brand*"[5] finalizzata a coniugare la propagazione trans-mediale del *concept* alla sua disseminazione trans-nazionale.
In seconda battuta, nonostante il *franchising* "glocalista", sul versante socio-culturale *Ugly Betty* manifesta i tratti salienti di un fenomeno tutto americano, quello della cosiddetta Quality Tv[6] (frutto, com'è noto, della *Second Golden Age* televisiva d'oltreoceano[7]), di cui condivide lo stesso impulso ad abbattere gli steccati di genere (attraverso la forma del *dramedy*[8]) e a conciliare la sperimentazione di nuove forme di scrittura alla dilatazione dei confini della rappresentazione televisiva. La Quality Tv si definisce anzitutto per la sua capacità di combinare l'eccentricità dell'espressione alla "radicalità" (tematica, narrativa, figurativa) del contenuto. Al riguardo, *Ugly Betty* non fa eccezione. Basta dare una breve occhiata alla sua dimensione discorsiva, per capire che la serie si declini come un'atipica fiaba proppiana, dove il re (Bradford Meades) è un attempato retifista, l'eroe (Betty Suarez) è una *latina* col poncho e l'apparecchio ai denti, l'anti-eroe (Whilhelmina Slater) una mulatta botox-dipendente, il drago (Alexis Meades) una teutonica *transgender* e la principessa (Daniel Meades) un *sexaholic* in crisi di autostima. È facile accorgersi, anche da questa breve panoramica, che i personaggi di *Ugly Betty* sono sottoposti a una robusta tipizzazione tematica che ha lo scopo, da un lato, di attestarne narrativamente il valore assiologico (come "buono", "cattivo", "alleato", "antagonista", ecc.) e, dall'altro, di correlarne la figura a una particolare côté socio-culturale (ispanoamericani, *african-american*, gay, *wasp*, ecc.).
La serie è fondata su una struttura attanziale "rigida", a variabili chiuse, dove ogni momento di squilibrio viene saturato a fine episodio, o dopo un breve ciclo di episodi. In questo, sembra contraddire la tensione "ipernarrativa" (relativamente alla moltiplicazione e frammentazione delle linee del racconto) caratteristica della serialità televisiva contemporanea. E ciò è certamente vero: come altri esempi di serialità contemporanea (*Life*, *Dollhouse*, *Fringe*), *Ugly Betty* manifesta un ritorno a modalità narrative più "riconciliate", attente a non esasperare il carico della memoria endofora (cioè interna alla serie)[9], e dunque cognitivamente meno esigenti sul piano spettatoriale.
La "qualità" di *Ugly Betty*, insomma, non va cercata tanto sulla dimensione narrativa, quanto su quello discorsiva (oltre che espressiva, come vedremo). La serie si configura, infatti, come un palcoscenico della surrealtà, capace di rappresentare in prospettiva obliqua e deformata (quasi la inquadrasse attraverso uno *snowglobe*), la fisionomia della società americana.
Ugly Betty lavora su un doppio binario. Come già accennato, la costruzione dei personaggi, spesso sbozzati con piglio parodico (e fra i quali solo Betty manifesta un proprio arco trasformativo, sul modello del *Bildungsroman*), risponde, infatti, sia a una *logica drammaturgica*, sottesa alla dialettica narrativa, sia a una *logica sociologica*, sottesa alla rappresentazione sociale. In altri termini, la serie riflette i conflitti di carattere narrativo in quelli di ordine sociale, sublimando i primi attraverso la risoluzione dei secondi (e viceversa). Questa doppia articolazione del discorso, che *Ugly Betty* sottopone per così dire a un processo di sovradeterminazione drammaturgica, rappresenta a ben vedere l'altra caratteristica fondamentale della Quality Tv. Essa si definisce, infatti, anche per la capacità di coniugare, in un sistema discorsivo coerente, due istanze culturali profonde (che un tempo era il cinema a conciliare): il *ludus*, cioè l'"intrattenimento" dello spettacolo, e

il *logos*, cioè la "conoscenza" della realtà[10]. In questa prospettiva, è facile ravvisare in *Ugly Betty* un costante slittamento fra riflessività narrativa e transitività rappresentativa, fra l'immersione in un universo di racconto, che tende a ipostatizzare (similmente in questo alla *soap*), e l'emersione in una realtà sociale, che a suo modo intende documentare.

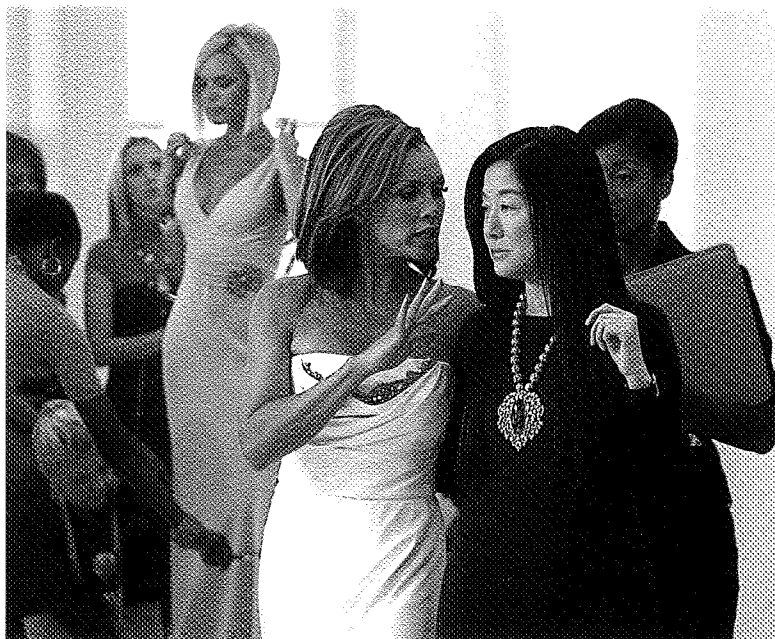
Si pensi alla contrapposizione fra l'*upper class* metropolitano di Manhattan, dove ha sede *MODE*, e l'immensa provincia *lower middle class* di Queens, dove vive Betty (fino alla seconda stagione). Tale contrapposizione si estrinseca, più che nella dialettica geografica degli spazi (la cui lontananza è sempre, per così dire, messa in ellissi), nella loro polarizzazione culturale (in quanto alieni e "insolubili"), funzionalmente all'innesco di uno o più cortocircuiti discorsivi, di ascendenza commedica o drammatica. In "After Hours" (stagione 1/episodio 7), per esempio, la distanza (culturale) che oppone Manhattan a Queens, attualizzata qui in senso (comicamente) "gastronomico" (*nouvelle cuisine* vs hamburger e patatine), produce la perentoria risoluzione del rapporto fra Walter e Betty, lasciando libera quest'ultima di allacciare una relazione con Henry (lo stralunato ragioniere di *MODE*, che rappresenta un po' il suo corrispettivo di genere maschile). In questo senso, l'incongruità (fisica, "vestiaria", mentale, morale) di Betty (emblematicamente incarnata dal coniglietto rosa che la ragazza piazza sulla sua scrivana a *MODE*), non solo funge da catalizzatore narrativo, permettendo al racconto di evolversi, ma produce anche una sorta di straniamento "culturologico", capace di attestare la convenzionalità (e relatività) sociale (e politica) di alcuni tratti della società americana. Si pensi al riguardo alla sfilata "anti-anoressica" che chiude "Zero Worship" (stagione 2/episodio 11) e a cui prende parte anche Betty: la sua incongruenza "attoriale" non viene impiegata con finalità comiche (come in altri casi), ma come ribaltamento di una prospettiva sociale attestata ("le modelle devono essere magre").

Dicevamo sopra che la Quality Tv si definisce, oltre che per l'anti-convenzionalità dei contenuti, anche per l'attenzione rivolta alla dimensione espressiva, in rapporto alla produzione di una specifica *televisuality*[11], cioè di un'identità visiva "forte" e intrinseca al mezzo, che differenzi i prodotti seriali tra loro e ne permetta l'immediato riconoscimento nel mare magnum del flusso televisivo[12]. Anche su questo versante, *Ugly Betty* manifesta dei punti di estremo interesse, laddove il suo stile (che è andato via via raffinandosi nel corso della seconda e terza stagione), lungi dallo svolgere una mera funzione esornativa, informa l'intera struttura semiotica della serie, incidendo sulle procedure di attualizzazione e testualizzazione dei contenuti discorsivi[13]. Ma qual è la *televisuality* di *Ugly Betty*? Percorrendo la superficie espressiva della serie, ci si accorge che il suo stile sembra fondarsi sull'importazione di modalità espressive afferenti al paradigma culturale del fumetto (o, meglio, afferenti alla *serie* culturale del fotoromanzo, in esso contenuta)[14]. Ispirandoci agli studi di André Gaudreault, e parafrasandone la terminologia, potremmo dire che lo stile di *Ugly Betty* si fondi sulla simulazione audiovisiva della "fumetticità", qui intesa, sulla scorta della "letterarietà" gaudreaultiana, come una particolare forma di relazione fra referente (contenuto) e significante (espressione)[15].

Tre sembrano essere i principali procedimenti fumettistici all'opera nella serie. Sul piano della messa in scena, l'esasperazione figurativa a cui sono sottoposti gli ambienti grazie all'impiego di ampie campiture di colori saturi e di forme geometriche elementari; sul piano della messa in quadro, la costruzione d'immagini bidimensionali, fisse e centripete, capaci di produrre una sorta di "effetto illustrativo" vicino alla pagina di un fumetto o di un fotoromanzo; sul piano della messa in serie, la presenza continuativa del "montaggio spaziale"[16], di ascendenza diegetica (per esempio attraverso delle "cornici" interne) o extradiegetica (per mezzo dello split-screen o delle tendine), in grado di disporre le immagini secondo una logica tabulare, fondata più sulla contiguità che sulla continuità. Questi procedimenti informano profondamente lo stile della serie e sono ravvisabili, in gradi e configurazioni differenti, in tutti gli episodi che la compongono. Esempio emblematico quello di "The Manhattan Project" (stagione 3/episodio 1), in cui il viaggio di Betty viene riassunto attraverso le illustrazioni del suo diario, trasformato in un vero e proprio fotoromanzo "animato" composto da figurine bidimensionali e semoventi.

Federico Zecca

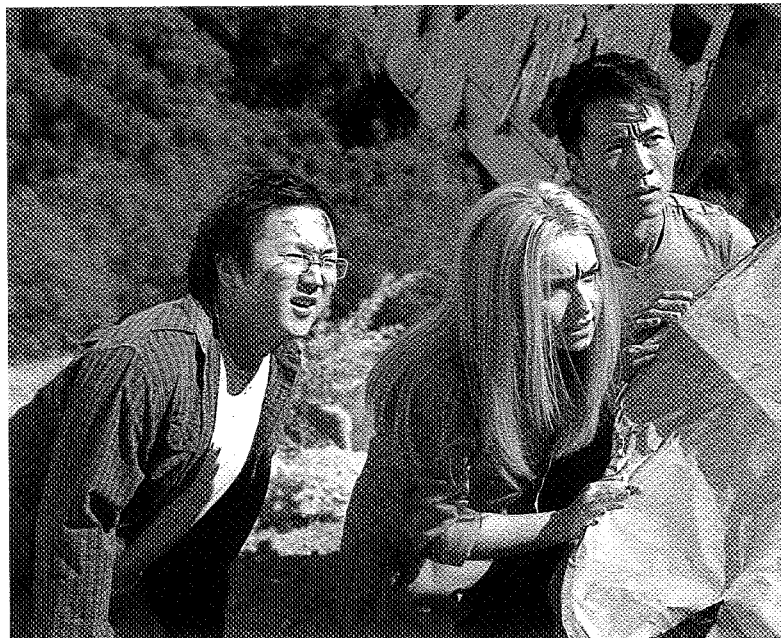
Note

1. Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, *Le nuove forme della serialità televisiva. Storia, linguaggio e temi*, Bologna, Archetipolibri, 2008, p. 44.
2. Sulla nozione di glocalizzazione si veda Roland Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Londra, Sage, 1992; e Zygmunt Bauman, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Roma, Armando, 2005.
3. Distribuita anche in Italia, nel luglio 2004, dal canale satellitare Happy Channel con il titolo *Betty la cozza*.
4. Cfr. Nicola Dusi, Lucio Spaziante, "Introduzione. Pratiche di replicabilità", in *Id.* (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 12 e 31; e Matteo Bittanti, "Benvenuti nel deserto del virtuale. *The Matrix* fra cinema e videogame", in Guglielmo Pescatore (a cura di), *Matrix. Uno studio di caso*, Bologna, Hybris, 2006.
5. Richard Maltby, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Hoboken, Blackwell, 2003, p. 212.
6. Cfr. Stefania Carini, "Quality Tv. Narrazione e stile del telefilm nell'età della convergenza", in Donatella Izzo, Cinzia Scarpino (a cura di), *I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia*, *Àcoma*, n. 36, estate 2008, pp. 14-15.
7. Cfr. Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age*, New York, Syracuse University Press, 1996, pp. 13-16.
8. Contrazione (e ibridazione) di *drama* e *comedy*.
9. Sul concetto di memoria endofora/esofora nella serialità si veda Fausto Colombo, Ruggero Eugeni, *Il testo visibile: teoria, storia e modelli di analisi*, Roma, Carocci, 1998.
10. Sui concetti di *logos* e *ludos* applicati alla produzione culturale si veda Giovanni Rabone, "Il consumo e le forme letterarie", in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 136.
11. Cfr. John T. Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994.
12. Cfr. AA.VV., "Forme della serialità. Una guida semiotica all'analisi della fiction", in Giorgio Grignaffini, Maria Pia Pozzato (a cura di), *Mondi seriali. Percorsi semiotici nella fiction*, Milano, Link, 2008, p. 215.
13. Sulle nozioni di attualizzazione e testualizzazione si veda Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 23 e 359.
14. Sulle nozioni di paradigma e serie culturali si veda André Gaudreault, *Cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 49.
15. Cfr. André Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006, p. 215.
16. Cfr. Lev Manovich, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2002, p. 359.

Ugly Betty

Convergenza e cross-media

Strategie di declinazione intermediale della fiction seriale

Nel nuovo scenario mediale, il processo più significativo è quello della convergenza, cioè la collaborazione tra mezzi di comunicazione diversi al fine di utilizzare gli stessi strumenti e servirsi delle stesse reti per il trasporto di un contenuto su più piattaforme. La convergenza, oltre che tecnologica è anche industriale, poiché porta tutte le aziende dell'audiovisivo a riorganizzarsi, così che molte imprese occupano nuovi settori di mercato che prima non erano di loro competenza: broadcaster televisivi e radiofonici si lanciano in rete, operatori di telefonia fissa s'integrano coi gestori di quella mobile, che a loro volta stipulano accordi con produzioni televisive, discografiche e cinematografiche. Nell'assetto industriale creato da questo processo, la vecchia logica che governava produzione e distribuzione è soppiantata da quella dei new media, in cui la standardizzazione lascia spazio alla personalizzazione di messaggi e contenuti e in cui si ricorre non più a tecnologie *push* ma *pull*, con le quali i consumatori si rapportano in maniera nuova e attiva selezionando ed estraendo essi stessi i contenuti di maggior interesse. Il fenomeno della convergenza, già individuato da Bolter e Grusin col concetto di "rimediazione"[1] – cioè la tendenza di ogni mezzo di comunicazione ad appropriarsi di tecniche, forme e significati sociali propri di altri media e a richiamarli come fossero tutti parti di un unico meccanismo –, ha portato sempre più le aziende a ricorrere al cross-media, cioè a: realizzare campagne d'informazione, intrattenimento e comunicazione in modo "integrato", utilizzando più media, ciascuno col suo linguaggio, il suo target, le sue specificità tecniche e il suo immaginario emozionale, all'interno di un unico, strutturato sistema comunicativo facente capo ad un progetto editoriale che funge da contenitore[2].

In un progetto cross-mediale, i media utilizzati si supportano a vicenda, facendo sì che i contenuti siano disponibili su più piattaforme in maniera specifica, ma restando uniti da continui e vicendevoli rimandi. Il cross-media non consiste, dunque, nella mera giustapposizione di diversi *devices*, ma nel distribuire il messaggio/storia/obiettivo comune su varie piattaforme, associandovi modalità interattive appropriate, e nel far sì che i contenuti e l'immaginario spesi nelle diverse componenti del sistema comunicativo condividano le strutture del racconto sia a livello tecnologico sia narrativo[3]. Nei progetti cross-mediali è, infatti, in atto anche una convergenza narrativa, nel senso che ogni medium partecipa a un meccanismo di memoria incrociata che rimbalza da uno all'altro, consentendo il recupero o il proseguimento delle linee narrative della fiction che offre materia ai contenuti veicolati. L'utente è catturato da una "narrazione polimorfa"[4], che si adatta a linguaggi diversi, a seconda del medium, e dà origine a testi multipli o paralleli che prevedono per lui diversi ruoli.
Perciò, oltre ad essere efficace strategia commerciale per incrementare le entrate di un singolo prodotto, tali progetti sono funzionali alla costruzione di senso e piacere da parte dello spettatore, amplificano la portata narrativa ed emotiva del contenuto e permettono differenziazione nei percorsi di fruizione. I prodotti audiovisivi cross-mediali dischiudono ai loro consumatori, tecnologicamente competenti e desiderosi di libertà e autonomia fruitive, nuove possibilità di visione, di comunicazione e di relazione. Consentono di stabilire un rapporto di forte vicinanza ed esclusività col testo, fino a concedere veri e propri interventi attivi di reinvenzione e alterazione dello stesso e di appropriarsi dei contenuti e dei loro supporti, permettendo però al contempo anche il proseguimento di forme tradizionali di visione.
I contenuti che meglio si adattano a essere declinati in maniera cross-mediale sono i prodotti di fiction seriale. La forma seriale è naturalmente predisposta a essere oggetto di rimandi intermediali per il suo essere modulare e scalabile, dunque in grado di fornire a più media contemporaneamente grandi quantità di materiale "scomponibile". Ciò è confermato se si rintracciano le origini delle strategie cross-mediali. Tale pratica di marketing è individuabile già nel contesto cinematografico delle origini. Tra il 1905 e il 1913 inizia, infatti, a diffondersi una molteplicità di contenuti relazionati ai primi serial, come bollettini mensili distribuiti nelle sale, con anticipazioni sulle trame e notizie sui protagonisti, riviste specializzate, poster, volantini promozionali e vario merchandising, fino ad arrivare alla creazione di veri e propri eventi promozionali. Sono forme embrionali di cross-media che nascono con la collaborazione tra case di produzione cinematografiche e realtà editoriali. Serie come *What Happened to Mary?*, *Perils of Pauline*, *The Adventures of Kathlyn* trovano ampia cassa di risonanza proprio nella join-venture con le riviste che pubblicano strisce periodiche in concomitanza con l'uscita degli episodi nelle sale e giochi che chiamano direttamente in causa gli spettatori/lettori.
Oggi, oltre la novellizzazione su carta stampata, come fumetti, album di figurine, fan magazines – potendo la fiction seriale contare su vaste comunità di fan attivi nella costruzione di significati e produzione di forme testuali alternative o parallele –, il cross-media dispone anche di strumenti più complessi, in particolare i siti web, dai social network agli *hoax sites*, fino ai siti ufficiali, punto di partenza per eventuali applicazioni ed esperienze ludiche come gli ARG (*Alternate Reality Game*). Un ARG è una narrazione interattiva che utilizza più media ed elementi ludici per raccontare una storia, che si svolge in tempo reale e si evolve influenzata dalle idee e dalle azioni dei partecipanti, i quali interagiscono direttamente coi personaggi, accettano sfide, risolvono enigmi, spesso unendosi in comunità per analizzare insieme la storia e coordinarsi. Tale tipologia di giochi rappresenta uno dei principali e più raffinati prodotti *tie-in*. Gli ARG vanno, infatti, incontro alla necessità dei broadcaster di promuovere al massimo grado le proprie trasmissioni e, nel caso della fiction seriale, estendono il mondo della narrazione online, contribuendo a creare fenomeni di costume e di linguaggio, e favorendo, inoltre, l'identificazione tra mondo finzionale e mondo reale. La storia della fiction oggetto dell'ARG si liquida in altre linee narrative nelle varie fasi dell'applicazione ludica, permettendo, oltre che il massimo sfruttamento commerciale del concept, la possibilità per gli spettatori di un piacere di fruizione multiplo e di totale immersione nel mondo dei personaggi.
Se si guarda alla più recente produzione di fiction, due delle maggiori strategie cross-mediali sono state quelle attuate per promuovere le serie *Lost* e *Heroes*, nelle quali la creazione di un ARG di grosse proporzioni rappresenta, appunto, l'elemento principe.
Nel caso di *Heroes*[5], il cross-media si avvale di tutte le forme di comunicazione. La novellizzazione è simile a quella che avveniva per i serial delle origini: in concomitanza con la trasmissione di ogni episodio in TV, il sito ufficiale pubblica dei webcomic, che contengono al loro interno un *easter egg*, ovvero un elemento, spesso foriero di opportunità interattive, nascosto all'interno di un prodotto o di un software e a cui si accede tramite, per esempio, digitazione casuale di un bottone o di una stringa di simboli.
Agli utenti sono poi offerti diversi contenuti multimediali da scaricare su PC o telefonino, come sfondi, wallpaper, suonerie, e-cards, giochi a quiz, ed eventi dal vivo come party, conferenze ecc... È particolare, poi, l'iniziativa *live 2screen event*: in contemporanea con la trasmissione televisiva, sul sito vengono offerti altri contenuti, come sondaggi e quiz, da fruire in simultanea con la visione della serie e che, oltre ad amplificare l'intrattenimento dello spettatore, rappresentano un'ottima strategia dei produttori per ricevere un feedback immediato sugli sviluppi narrativi della storia. La parte più consistente di tutta la strategia cross-mediale è rappresentata, comunque, da *Heroes 360° Experience*, forse il maggiore ARG mai realizzato. Il gioco consiste nel raccogliere indizi, al fine di ottenere contenuti e informazioni aggiuntive sui personaggi e sulla sto-

Heroes

ria, disseminati sia nel corso delle puntate sia sul web, per esempio nei (finti) blog privati e (finte) pagine *MySpace* dei personaggi, sotto indicazione di questi ultimi tramite sms o e-mail o telefonando a un numero speciale. Grazie a questi indizi, gli utenti vengono indirizzati a nuove piattaforme che includono l'interazione con contenuti per il cellulare; inoltre, ogni personaggio dà accesso a un sito wap e a contenuti originali su www.nbc.com, come file segreti, siti nascosti e commenti dei personaggi. Questi ultimi agiscono, dunque, come persone fisiche e lo spettatore entra a pieno titolo a far parte del mondo di *Heroes*, come fosse anch'egli uno di loro, agendo, virtualmente, negli stessi luoghi da essi frequentati.

La *360° Experience* si compone quindi di una serie di blog e siti Internet, che sono il territorio d'azione dei giocatori. Tutta l'operazione consiste nel continuo scambio di messaggi tra i personaggi e gli utenti, i quali devono registrarsi lasciando il proprio numero o indirizzo e-mail. Essi vengono di volta in volta indirizzati a una pagina web, dove ci sono le indicazioni per trovare gli indizi – spesso sotto forma di password, utile in certi casi per diventare, per esempio, soci di un club o essere assunti per un lavoro presso un'azienda (tutto sempre a livello finzionale) – o codici di accesso a presunti sistemi informatici nascosti all'interno di stringhe numeriche.

Progenitore di questo ARG è stato *Lost 360° Experience*, anch'esso parte di un progetto di cross-media di enormi proporzioni. Giocando sul mistero che avvolge la storia e sfruttando le incessanti situazioni di cliffhanger della sceneggiatura, gli stessi creatori della serie l'hanno ideato in concorso coi network ABC, Seven Network e Channel 4. *Lost Experience* utilizza canali diversi, dai siti web ai messaggi vocali, dalla TV agli annunci pubblicitari su riviste e romanzi. Il gioco coinvolge attivamente i fan, conducendoli alla ricerca d'indizi, tra luoghi reali e virtuali, utili per comporre le risposte alle filosofiche domande poste dalla storia, senza tuttavia rivelarne la trama. Il tutto è unito ad astute operazioni di viral marketing, attuate con la costruzione di finti siti web e finti spot pubblicitari di veri marchi.

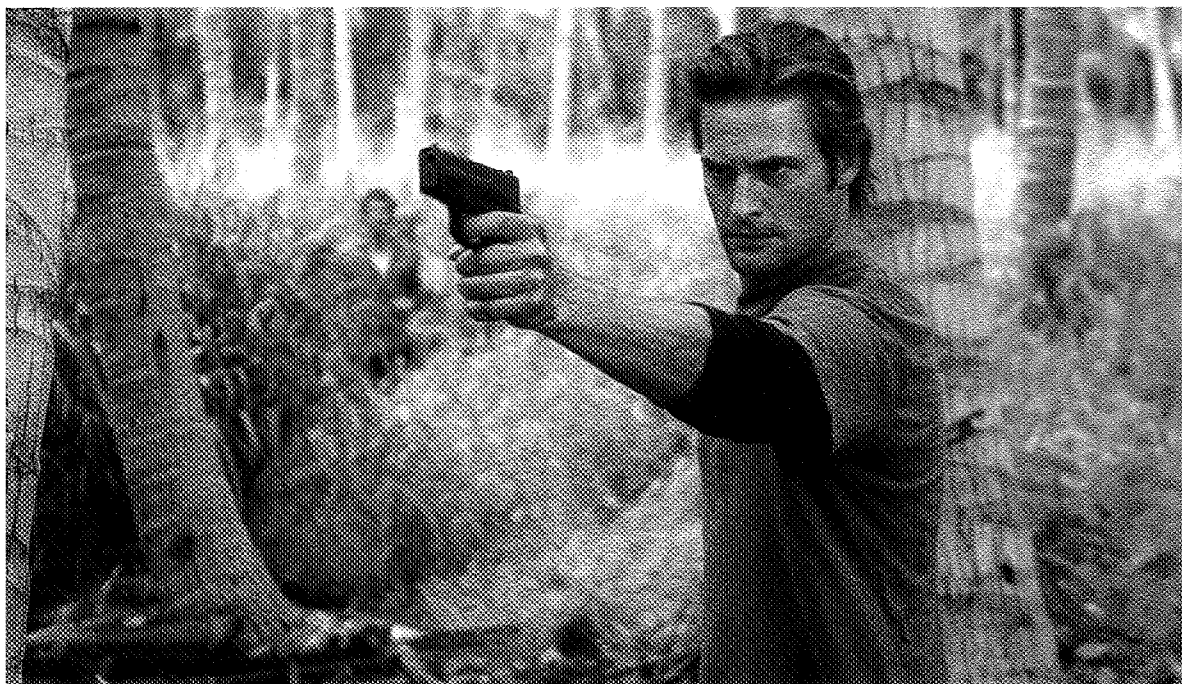
Il gioco prende avvio durante una puntata della serie, con la trasmissione di uno spot per la Hanso Foundation, che contiene un numero telefonico. Chiamando tale numero è possibile ascoltare dei messaggi vocali, indirizzati ai dipendenti del gruppo, che danno indizi da utilizzare all'interno del sito web della Hanso. Durante le settimane di programmazione, altri spot rimandano a ulteriori siti web che contengono informazioni sulla mitologia di *Lost*. In seguito viene introdotto il personaggio di Rachel Blake, dipendente della Hanso, che scopre i malvagi obiettivi che stanno dietro il gruppo e che inizia a rubare informazioni segrete per denunciare quanto sta accadendo. I suoi comunicati vengono così usati dai partecipanti per ricostruire il puzzle, raccogliendo indizi nascosti, che sono essi stessi dei minigiochi, in genere di logica matematica. Le rivelazioni della ragazza portano al sito www.hansoexposed.com, dove è presente un video diviso in più segmenti, ognuno dei quali è visualizzabile solo inserendo un dato codice. I codici, in tutto settanta, sono rilasciati regolarmente in posti diversi: da pagine web a luoghi decisamente originali, come portiere d'auto, podcast, riviste. Addirittura sui braccialetti che gli sceneggiatori hanno indossato in occasione di una manifestazione a San Diego.

Al di là della *Lost Experience,* che ha durata limitata, la strategia cross-mediale della serie è continuata poi su piattaforme videoludiche più tradizionali: per esempio è uscito un videogioco (per PC, X-Box 360 e Playstation 3) in cui il giocatore, col compito di esplorare le location della serie e interagire coi personaggi, si cala nei panni di Elliot, fotoreporter che soffre d'amnesia, presente da prima dei protagonisti sull'isola e sopravvissuto anch'egli ad un disastro aereo. È poi in commercio una versione del videogioco per telefoni cellulari e I-Pod, in cui l'utente interpreta il ruolo di Jack Sheperd (il medico protagonista della serie) col compito di fronteggiare i bisogni dei suoi compagni di viaggio e l'inquietante presenza degli "Altri".

In *Lost* la narrazione presuppone essa stessa che il suo pubblico possieda un'elevata competenza cross-mediale, in modo che sia in grado di andare in fondo alle tematiche e ai misteri di cui si narra e di tenere a mente tutti i particolari della storia stabilendo tra essi collegamenti semantici. Questo sconfinamento intermediale rientra appieno nell'odierna tendenza a cercare vie innovative in modo che i prodotti seriali diventino una più vasta esperienza per gli spettatori che desiderano continuare ad interagire con la serie preferita anche in altri spazi e in altre occasioni. Sconfinamento che non riguarda tuttavia solo la fiction seriale, ma anche altri formati televisivi. Potenzialmente, infatti, ogni prodotto audiovisivo è intrinsecamente scalabile, poiché l'innovazione tecnologica e i processi da essa generati consentono infinite trasformazioni e destinazioni a qualsiasi forma produttiva. Ciò nonostante, la fiction seriale rimane ancora il generatore massimo di rimandi intertestuali, perché detiene strepitose potenzialità a livello commerciale e sociale, entra nella vita dello spettatore e nel suo linguaggio, generando pratiche sociali e rituali di visione e condivisione.

Al di là, dunque, della loro funzione paratestuale, per dirla con Genette[6], di supporto alla ricezione del testo ma anche di intensificatori emotivi, i contenuti che compongono una strategia di cross-media sono generatori di senso che si mescolano alla vita quotidiana, stabilendo con essa un legame strettissimo. L'entertainment invade così anche campi prima estranei e come un magma avvolge la società tutta, s'insinua in noi e influenza il nostro modo di agire, pensare, sentire, in un continuo sconfinamento tra realtà e finzione.

Laura Pusceddu

Lost

Note

1. Cfr. Jay David Bolter-Richard Grusin, *Remediation*, Milano, Guerini, 2002.
2. Max Giovagnoli, *Fare cross-media*, Roma, Dino Audino, 2005.
3. *Ibidem.*
4. *Ibidem.*
5. Per tutte le iniziative legate a *Heroes* si consiglia la consultazione dei siti http://wikipedia.org/wiki/Heroes_(serie televisiva) e www.nbc.com/Heroes.
6. Cfr. Gerard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

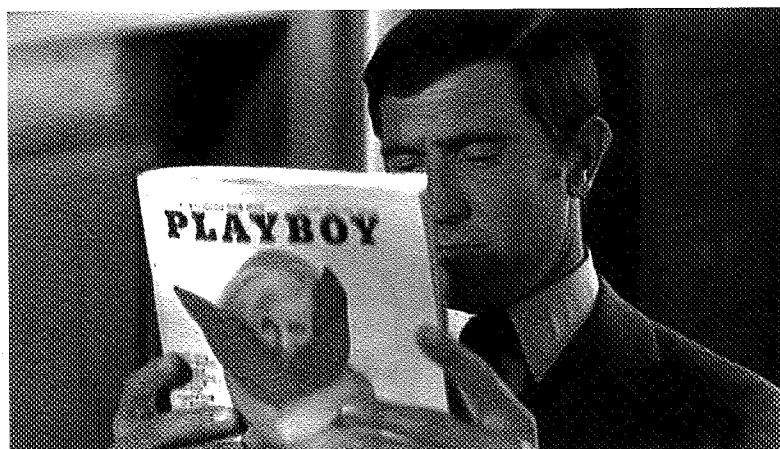
Bond, James Bond: un agente completamente *branded*

James Bond, si sa, non ha vita facile. E così, invece di poter trascorrere del tempo con la sua Bond girl, deve affrontare, ancora una volta, i suoi avversari. 007 però non si arrende mai e, intrappolato nel retro di un furgone, sfodera le proprie abilità d'imbattibile agente segreto per liberarsi. In questa scena dell'episodio *Moonraker, Operazione Spazio* del 1979 le inquadrature della lotta tra l'arguto agente e il suo nemico si alternano alle inquadrature di cartelloni pubblicitari lungo la strada che stanno percorrendo. Tra un colpo e l'altro, ecco fare la loro comparsa in successione i cartelli pubblicitari di 7up, Seiko, Marlboro e, per concludere, lo sfortunato avversario si schianta contro un cartellone della British Airways su cui si legge: "We'll take more care of you". Tipico umorismo alla Bond.

Quello appena descritto può essere considerato un classico esempio dell'inserimento di un prodotto di marca o generico, di brand e servizi all'interno di materiale audiovisivo (e non solo), tecnica meglio conosciuta come *product placement* o *product tie-in*, com'è chiamata negli USA. Il product placement si presenta a noi come l'ultima frontiera del marketing e, secondo molti, pare essersi appropriato indebitamente di un campo che non sarebbe di sua competenza. Le critiche sono numerose, e riguardano soprattutto l'idea che tale strategia intacchi negativamente e comprometta l'integrità artistica del film. A ben guardare la situazione non è poi così peccaminosa e pare esservi tra cinema e pubblicità una sorta di alleanza volontaria, se così possiamo definirla, un vero e proprio connubio, alla cui base risiede un interesse puramente economico. E sì, perché il product placement è prima di tutto un modo vantaggioso con cui gli inserzionisti pubblicizzano il prodotto in un nuovo contesto, e contemporaneamente i filmmaker ottengono o risparmiano soldi per la produzione del film. Esistono varie forme e modalità di accordo, tuttavia il funzionamento generale è che l'inserzionista paga la visibilità del prodotto nel film e il filmmaker ottiene oggetti di scena e/o finanziamenti. Tutto si regge su una sorta di regola del tipo: massima visibilità, per il prodotto o marchio letteralmente "esposto", e minimo costo, per la realizzazione del film.

I vantaggi sono ottenuti da entrambe le parti in gioco. Gli inserzionisti hanno da subito individuato e riconosciuto nel product placement un metodo notevolmente proficuo e per ragioni ben chiare. All'interno del plot, il prodotto può essere esaltato assumendo un significato primario nella trama o acquisendo proprietà eccezionali; può interagire con un attore, quasi sempre famoso, che lo utilizza o consuma, e sostituire il classico testimonial dell'advertising; il prodotto può avere un ruolo paragonabile a quello di un personaggio, può essere il motore di una scena o di un'intera storia, e in molti casi le scene di alcuni film sono state costruite intorno al prodotto da inserire. Con un eccesso di aggettivi, si potrebbe dire che il brand o il prodotto acquisiscono, grazie al film, una grande, vasta e lunga visibilità. Grande perché raggiunge un ampio target, ed è possibile già con la proiezione del film in una sola sala cinematografica; vasta perché insieme al film anche il posizionamento del prodotto è distribuito in tutto il mondo; lunga nel tempo perché ogni volta che si ripete la visione del film si replica, di conseguenza, la visione del *brand* (ancora più comodo e vantaggioso quando andrà in onda in televisione, non solo perché la visione del film è ripetuta più volte, ma anche perché è gratuita).

Se in passato, soprattutto nei primi decenni della storia del cinema, nei film erano inseriti brand fasulli, inventati, proprio per sfuggire alla possibilità di pubblicizzare un qualche prodotto, oggi si percorre la direzione completamente inversa. Per quanto riguarda i filmmaker, l'utilizzo di un prodotto non fittizio nel film svincola la vicenda da una valenza fortemente astrattiva e permette di delineare una dimensione più realistica della trama: lo spettatore si ritrova dinanzi a oggetti o brand che conosce bene, che gli sono familiari, che usa e consuma nella vita quotidiana. Realismo dell'ambientazione dunque, ma anche arricchimento della caratterizzazione del personaggio, intorno al quale si crea un immaginario, uno stile di vita che si consolida come un modello o un ideale agli occhi del pubblico. Ecco perché James Bond, personaggio nato dalla penna di Fleming e protagonista della celebre serie spionistica, diventata nel tempo anche perfetto e utile veicolo di product placement. Le storie di 007 approdate al cinema hanno da sempre affascinato il pubblico non solo per l'avventura e l'azione, ma anche per il personaggio dell'agente segreto avvenente, di classe, temerario, circondato da donne bellissime, sempre in azione e sempre vincente. Un forte ascendente che funziona alla perfezione se adoperato a fini pubblicitari. James Bond come il Re Mida del product placement: chi non ha mai desiderato indossare il suo completo Brioni o guidare la sua fiammante Aston Martin?

Chi non ha mai sognato di ricevere un messaggio segreto tramite il proprio orologio Seiko o festeggiare la riuscita di una missione con un Bollinger fresco sempre a portata di mano? Un agente completamente branded, un set ricco di marchi, una serie piena di prodotti o servizi da inserire. I prodotti che circondano l'azione di 007 non sono mai oggetti ordinari; essi possiedono caratteristiche sorprendenti, qualità fuori dal comune, sono gli strumenti di cui si serve un agente segreto, per tale ragione devono essere alla sua altezza e rispondere alle sue esigenze.
Il posizionamento del prodotto nei film di 007 è così appetibile non solo per la grande visibilità che l'inserimento otterrà grazie alla fama e al carisma che Bond esercita presso il pubblico, ma anche per l'atmosfera da brivido ed emozionante tipica del genere cinematografico, la quale conferisce all'oggetto posizionato un'immagine estremamente positiva. Se la Polaroid di Bond lancia raggi laser o la sua Lotus all'occorrenza si trasforma in un sottomarino, certamente lo spettatore ne rimarrà affascinato. Nessun grande marchio si è lasciato sfuggire la possibilità di comparire in un film di 007, alcuni poi pagando cifre esorbitanti. La Renault spese centinaia di migliaia di dollari affinché Bond usasse una delle auto nell'episodio *Bersaglio mobile* (1985); in *GoldenEye* (1995) un'intera scena fu scritta in modo da dar piena visibilità alla BMW di 007. Nell'ultimo *Quantum of Solace* (2008) la Ford ha pensato di inaugurare e presentare il nuovissimo modello della Ka, una macchina piccola e agevole che ben si addice a una Bond girl, proprio tramite il film e di mostrarne le qualità durante un inseguimento per le strade di Haiti. Nel corso degli anni numerosissime sono state le campagne di marketing di milioni di dollari (e ora anche di euro) che si sono fondate sul film e sulla figura del protagonista: gadget e prodotti vari di cui 007 e la sua saga diventano testimonial.
È come se Bond stesso si elevasse a grado di brand, divenisse marchio famoso e distintivo per tutti quei prodotti che basano le proprie campagne pubblicitarie su suoi film. Gli orologi Swatch, la Coca-Cola e la vodka Smirnoff (immancabile ed essenziale ingrediente per tanti Martini in pieno stile Bond) sono esempi recenti di marchi che legano la campagna pubblicitaria dei propri prodotti all'ultimo episodio, *Quantum of Solace*; entrambe le bevande hanno, infatti, creato dei packaging per le loro bottiglie a tema con lo stile 007. Le modalità di posizionamento che caratterizzano il product placement possono essere di vario tipo e durata, e di conseguenza di vario costo poiché a seconda del tipo d'inserimento varia la tariffa. I più comuni e adottati sono comunque tre. Inserimento visuale: il brand o prodotto è ben visibile e riconoscibile; sulla scena ha un ruolo passivo se è semplice elemento "decorativo" del set, oppure un ruolo attivo se invece è utilizzato dai personaggi. Può trattarsi di una bottiglia sul tavolo, di un cartellone pubblicitario accanto al quale si passa camminando per strada, uno snack che si sgranocchia, una maglietta che s'indossa e così via. Nella serie di Bond, tali posizionamenti sono inesauribili, ma si distinguono a seconda del ruolo attivo o passivo svolto dall'oggetto inserito. Alcuni inserimenti sono passivi: lo stemma della Shell al distributore di benzina con Sean Connery; il cartellone della Camel con George Lazenby; Nikon e Pepsi dietro le spalle di Roger Moore; il marchio Carlsberg in entrambi i film con Timothy Dalton; Caterpillar con Peirce Brosnan; Heineken con Daniel Craig. Altri attivi, oggetti con cui Bond interagisce, che adopera, anche solo per un momento: una bottiglia di Cinzano che Connery usa per preparare un drink; un registratore Philips con Moore; la rivista Playboy che Lazenby legge per ingannare il tempo in attesa che una cassaforte si apra; un computer IBM con Brosnan; un CD Sony o l'irrinunciabile cellulare Sony Ericsson multifunzione con Craig.
Il secondo tipo d'inserimento è quello verbale: il brand o il prodotto è detto, citato, nominato dai personaggi e talvolta sono anche descritte le sue caratteristiche. Oltre a tutte le ordinazioni alcoliche (che vanno dal celebre martini e dallo champagne preferito alle diverse bevande che 007 si adatta a bere a seconda del paese in cui si trova: sakè in Giappone, mojito a Cuba e così via), i casi di questo tipo di posizionamento sono frequentissimi, basti pensare a quante volte Q abbia elencato a Bond le qualità del suo nuovo Rolex o della sua auto. Si possono segnalare però dei casi più specifici. Ad esempio in *Zona pericolo* (1987) Moneypenny ricorda a Bond di ritirare la merce da Harrods; in *Al servizio segreto di Sua Maestà* (1969) 007 apprezza, ad alta voce, la qualità del caviale Royale Beluga del Mar Caspio del Nord; in *Casino Royale* (2006) la Bond girl Eva Green definisce "bellissimo" il Rolex Omega di Bond e, in seguito, Giancarlo Giannini si meraviglia di quante cose si possano fare oggi con Photoshop. Infine, la terza modalità del product placement è quella dell'inserimento integrato: il posizionamento risulta perfettamente aderente e coerente alla narrazione; non si tratta di un'intrusione nel plot, ma di una vera e propria integrazione per cui il brand assume tutto il carattere di significazione dell'intreccio creando un immaginario nello spettatore. Quest'ultima è sicuramente la tecnica più complessa perché bisogna tener conto dello script senza alterare il prodotto cinematografico, ma anche quella più efficace, poiché il prodotto diventa personaggio, fa parte della vicenda. In *Zona pericolo* 007 è affiancato dalla Bond girl di turno e dal suo violoncello Stradivari. Lady Rose, è questo il nome dello strumento, è coinvolto nella vicenda come se fosse un terzo personaggio: costretto a fuggire coi due, è addirittura colpito da una pallottola. In un certo senso nei film di James Bond un po' tutti i prodotti inseriti sono integrati nella storia.
Se dovessimo raccontare la trama di alcuni episodi, dovremmo dire che 007 forza una porta con una speciale carta di credito Visa, o che usa un pacchetto di sigarette Lark come detonatore, che durante un inseguimento sfreccia sui tetti di alcune case in sella a una moto BMW, oppure dovremmo citare tutti i luoghi prestigiosi ed eleganti che frequenta, come il Casinò di Montecarlo o l'Atlantic Hotel di Amburgo. In *Dalla Russia con amore* (1963), nell'affascinante atmosfera dell'Orient Express, Bond cena nel vagone ristorante con la Bond girl (interpretata in questo episodio da un'attrice italiana, Daniela Bianchi). L'uomo che siede al tavolo con loro ordina al cameriere un fiaschetto di Chianti rosso. In questo caso si potrebbe parlare allo stesso tempo di un posizionamento verbale e integrato. Verbale perché vi è la citazione, per lo più ripetuta, di un brand. Integrato poiché quest'ordinazione errata (non si beve vino rosso con il pesce, e Bond questo lo sa bene!) permette al nostro agente di scoprire che quell'uomo è una spia nemica. Vi è una doppia efficacia nell'inserimento integrato: efficace nel momento in cui si guarda il film perché il simbolismo che ruota intorno al brand colpisce lo spettatore a tal punto da imprimere nella sua mente una certa idea di quel prodotto; efficace dopo aver visto il film, in quanto è inevitabile non citarlo, è inseparabile dall'azione, da alcuni eventi legati al plot.
La marca associa la propria suggestione a quella del mondo possibile creato dal cinema, dando luogo a un'immagine d'immortalità, di mito del prodotto stesso. Sembra incredibile, eppure pare funzionare efficacemente. I primi due tipi di posizionamento del prodotto o brand mostrano un carattere più commerciale rispetto all'ultimo, in quanto non vi è una ragione vincolante per cui bisogna usare in quel momento o in quel dato contesto un brand piuttosto che un altro, a meno che non si stia agendo in base ad un motivo puramente promozionale che fa preferire quel dato marchio. L'azione di Bond è circondata da prodotti radicati nella storia e legati alla figura del personaggio, e da altri che variano e s'inseriscono in un particolare episodio. Gli elementi costanti della saga di 007 sono l'orologio, l'automobile, lo champagne, il martini (anche i suoi avversari conoscono la sua passione per questo drink, a tal punto che uno di essi in *GoldenEye* lo soprannomina: "l'affascinante agente segreto agitato non mescolato") e la pistola (una Walther PPK e successivamente una moderna Walther P99 che sostituisce la tradizionale Beretta 22 dei romanzi di Fleming). Costanti non sono i brand, che variano a seconda degli anni in cui il film è stato realizzato e dai suoi sponsor. E così: Sean Connery compie le sue missioni con un Rolex, l'inseparabile Aston Martin e lo champagne Dom Perignon; Roger Moore preferisce invece un orologio Seiko, una più moderna Lotus e alterna il Dom Perignon al Bollinger; con Timothy Dalton l'Aston Martin non è l'unica auto a disposizione di Bond, ma vi sono anche delle Audi, mentre è presente il Bol-

Agente 007 - Al servizio segreto di Sua Maestà

linger; Rolex, Aston Martin e Bollinger sono immancabili accanto a Peirce Brosnan e Daniel Craig. Brosnan non disdegna l'uso di auto BMW, mentre Craig è al volante di alcuni modelli della Ford. Tra i prodotti o i servizi che sono diversi da un film all'altro vi sono oggetti che 007 usa in un particolare contesto, luogo, ambientazione, e tempo. Le compagnie aeree più frequenti sono la Pan America e la British Airways, ma in *Una cascata di diamanti* (1971) Bond si trova ad Amsterdam e deve viaggiare con la Lufthansa.

Nella serie di James Bond vi è una sorta di evoluzione storica del *product placement*, dal momento che nel corso del tempo tale tecnica si è intensificata sia in termini di quantità sia di qualità. Nel primo film che aprì la serie, *Licenza di uccidere* (1962), i brand visibili nel film sono quelli legati alla narrazione e al personaggio; lo spettatore può riconoscere visibilmente i seguenti marchi: Pan America, Vodka Martini, The Jamaica Telephone Company Ltd, Dom Perignon, e, per quanto riguarda le auto, una Sunbeam Alpine blu e una Chevrolet Bel Air nera; negli ultimi due film invece, con protagonista Craig, non vi è scena priva di brand. In *Casino Royale* lo spettatore può enumerare ben 16 marchi riconoscibili: Ford, Range Rover, New Holland, Rolex, Bollinger, Sony Ericsson, Nokia, Vaio, Google, Persol, Virgin Atlantic, Heineken, Brioni, Martini, Photoshop (Adobe), Aston Martin. E così, mentre James Bond è testimonial d'eccezione per le più svariate marche di prodotti già dal 1962, dando luogo a una ormai quasi tradizione di *product placement* nella sua serie, la legge italiana legittima l'uso del product placement solo nel caso di posizionamento integrato e solo a partire dal 2004. Si tratta di una conquista molto recente dunque, che necessita ancora di maggiore attenzione e approfondimenti.

Gli americani, ad anni luce da noi, ne hanno già esplorato e messo in pratica i vantaggi, ne hanno fatto una vera e propria teoria e un'industria redditizia. In Italia solo da poco abbiamo smesso di arricciare il naso dinanzi a casi simili e ancora oggi non si può dire che ci siamo completamente rassegnati all'utilizzo di tale tecnica. Difficilmente ci si accorda con l'idea di questa integrazione tra prodotto pubblicitario e prodotto cinematografico. Manca una vera e propria cultura del *product placement*, basti pensare che figura ancora come pubblicità indiretta o addirittura occulta. Indiretta forse lo è, perché comunque si confonde e si veicola attraverso la trama: non è il classico spot televisivo al quale siamo abituati e al quale possiamo tranquillamente sottrarci con un click del telecomando; non è la propaganda che si rivolge esplicitamente allo spettatore elogiando in pochi secondi il prodotto (da notare che i moderni spot pubblicitari sono organizzati sottoforma di mini narrazioni, ma sempre spot rimangono). Non è sicuramente una tecnica occulta né tanto meno subliminale perché ormai è una pratica nota, non vi è nulla di nascosto o per cui scandalizzarsi. La presenza del *product placement* nel film deve essere necessariamente segnalata, in modo tale da rendere consapevole lo spettatore tramite i titoli di coda. Inoltre non agisce mirando all'inconscio di un pubblico ingenuo e indifeso come prospettava Packard. L'accusa di essere facilmente influenzabile potrebbe risultare un'offesa per il moderno pubblico di spettatori che si approccia al cinema ormai pronto a tutto, un pubblico esperto e attento osservatore, in grado di riconoscere questa modalità e di essere immune a una possibile "manipolazione" pubblicitaria. In America il primo emendamento difende la libera circolazione del messaggio pubblicitario, purché questo non sia ingannevole o legato a un'attività illecita. In Italia una regolamentazione sul tema è stata emanata con il Decreto Legislativo del 22 gennaio 2004 ad opera del Ministro Urbani, un decreto ancora molto vago sulla questione. Allo stesso anno risale il decreto legislativo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del 30 luglio, *Modalità tecniche di attuazione del collocamento pianificato di marchi e prodotti nelle scene di un'opera cinematografica "product placement"*, in cui compare finalmente una regolamentazione più specifica che giustifica questo "collocamento pianificato" solo se integrato alla narrazione e se vi è un avviso nei titoli di coda che informa della presenza del brand; è ribadito il divieto di pubblicizzare alcuni prodotti (sigarette, alcolici, medicinali) e vi è inoltre il riferimento ad altre leggi che riguardano la pubblicità commerciale nel sistema radiotelevisivo e la pubblicità ingannevole. Ma cosa è davvero cambiato dopo i decreti del 2004? Nonostante se ne parli sempre di più, nonostante la nascita delle prime agenzie di *product placement*, dei sempre più frequenti festival o convegni sul tema, e di una piccola porzione di favorevoli in crescita, non vi è ancora una vera presa di coscienza del fenomeno, o meglio vi è ma in chiave forse troppo negativa, basti pensare alla polemica che si è scatenata dopo l'uscita nelle sale di *Caos calmo* (Antonello Grimaldi, 2007).

Il *product placement* è sì una strategia pubblicitaria e in quanto tale presenta alcuni tratti tipici dell'advertising tradizionale, ma allo stesso tempo possiede delle caratteristiche proprie che lo distinguono da qualsiasi altra tecnica e lo rendono assolutamente originale. È una nuova forma di comunicazione, inserita in un contesto comunicativo più ampio, come può essere quello del cinema, il cui potere esercitato da sempre sull'immaginario delle persone è sfruttato (non nel senso negativo della parola) da questa nuova pratica del marketing. Il *product placement* si avvale del sostegno della macchina cinematografica e del suo enorme potere attrattivo sulle masse, mirando al consumatore, che per un paio d'ore è anche spettatore della pellicola. Mira al fatto che tutti siamo dei *Mister Ikea*, ossessionati dal consumo e dalle marche, come afferma Brad Pitt alter ego di Edward Norton in *Fight Club* (David Fincher, 1999). Dietro quello che a noi appare così semplice, risiede in realtà l'accurato lavoro di agenzie di *product placement* che analizzano gli script cercando di individuare l'inserimento più adeguato del marchio. L'inserimento del prodotto è pensato in modo da essere appropriato al contenuto del film sulla base di un attento studio, senza alcuna intenzione di interrompere il flusso artistico, senza introdurre alcunché di estraneo al contesto narrativo. È un metodo meno invadente della nuova tecnica pubblicitaria cui siamo sottoposti in questi ultimi mesi guardando la televisione, vale a dire quella di far scorrere mini-spot nella striscia inferiore dello schermo durante la visione dei programmi. Se non siamo infastiditi da questi messaggi che scorrono sotto i nostri occhi come elementi superflui sullo schermo, perché dovrebbe infastidirci il Rolex di Bond?

Caterina Martino

Agente 007 - Moonraker, Operazione Spazio

Filmografia

Agente 007 - Licenza di uccidere (*Dr. No*, Terence Young, 1962)
Agente 007 - Dalla Russia con amore (*From Russia With Love*, Terence Young, 1963)
Agente 007 - Al servizio segreto di Sua Maestà (*On Her Majesty's Secret Service*, Peter Hunt, 1969)
Agente 007 - Una cascata di diamanti (*Diamonds Are Forever*, Guy Hamilton, 1971)
Agente 007 - Moonraker, Operazione Spazio (*Moonraker*, Lewis Gilbert, 1979)
Agente 007 - Bersaglio mobile (*A View to a Kill*, John Glen, 1985)
Agente 007 - Zona pericolo (*The Living Daylight*, John Glen, 1987)
GoldenEye (Martin Campbell, 1995)
Casino Royale (Martin Campbell, 2006)
Quantum of Solace (Marc Forster, 2008)

Eccedenza d'esistenza
Ferreri e l'essere contingente

> Eravamo un mucchio di esistenti impacciati, imbarazzati da noi stessi, non avevamo la minima ragion d'esser lì, né gli uni né gli altri, ciascun esistente, confuso, vagamente inquieto, si sentiva di troppo in rapporto agli altri. Di troppo: era il solo rapporto ch'io potessi stabilire tra quegli alberi, quelle cancellate, quei ciottoli. [...] Ed io – fiacco, illanguidito, osceno, digerente, pieno di cupi pensieri – anch'io ero di troppo[1].

Spazi densi. Accumulo di oggetti e persone. Traboccare di cose. Solitudine soffocante. Vuoto come pieno.
Ne *La grande abbuffata* (1973) Ferreri immerge lo spettatore in una densità soffocante degli interni, in un di troppo delle cose e dell'esistenza. Un pieno che si ritrova anche nei suoi primi film: *El Pisito* (1958), *El Cochecito* (1960), girati in Spagna, e *Una storia moderna: l'Ape Regina* (1963), primo lungometraggio italiano.
Pieno come di troppo, eccesso che rivela un vuoto.

> L'essere-in-sé non è mai né possibile né impossibile, *è*. La coscienza esprimerà ciò – in termini antropomorfici – dicendo che esso è di troppo [...]. Increato, senza ragion d'essere, senza rapporto alcuno con un altro essere, l'essere-in-sé è di troppo per l'eternità[2].

L'essere in-sé è l'essere pieno e perfetto. Tale pienezza, pesantezza viene lacerata dall'altro tipo di essere: il per-sé, ossia la coscienza, che buca e fa esplodere la saturazione d'essere, fora la sua pienezza e lo 'riempie' di nulla. Il nulla è la condizione necessaria del per-sé, "è ciò che lacera l'essere dal suo stesso interno"[3]. È una lacerazione in seno all'essere. Ci "si ritrova immediatamente alle prese con il problema della coscienza, che è vuoto di essere, mancanza di essere, annullamento, e mai essere nella sua pienezza"[4].

Impossibilità d'esistenza

Già nei primi film Ferreri mostra il traboccare delle cose, l'esagerazione e il di troppo dell'esistenza.
Nel lungometraggio d'esordio, *El Pisito,* mostra la soffocante densità degli appartamenti di Madrid dove Rodolfo (Josè Luis Lopez Vazques) vive con un'anziana signora in subaffitto. Fidanzato con Federica (Maria Carrillo), vorrebbe sposarsi: i due, però, non hanno i soldi per un appartamento. Rodolfo così, spinto dalla fidanzata e dall'amico che vive con lui, si vede costretto a sposare l'anziana "signorina" per poi ereditare, alla sua morte, l'appartamento allo stesso prezzo d'affitto. Rodolfo è schiacciato nella sua scelta, soffocato nella sua indecisione e si trova stritolato nell'appartamento traboccante di oggetti e persone. Intasamento d'esistenza. Accumulazione di oggetti. Sopra i tavoli negli uffici, sopra i comodini nelle stanze. Santuari dell'accumulazione.
Densità, oltre che visiva, anche sonora: accumulazione esasperata di voci in luoghi chiusi e piccoli, parole che si scavalcano in una cucina popolata. "I personaggi sono sfatti, intristiti", si muovono in "un'atmosfera d'immobilità stagnante, di discorsi inutili, di affetti obbligati"[5]. Così nel finale, quando la vecchia muore, al suo affetto da anziana sola si sostituisce quello ormai moribondo della fidanzata: la loro unione stessa è ormai di troppo. L'ultima scena mostra un'automobile che segue il carro funebre al cimitero. Si allontana su una strada quasi deserta: l'auto è intasata di persone e di voci, quelle dei bambini (della sorella di lei) che gridano e salutano.
La stessa densità e accumulo di cose, persone, affetti la ritroviamo nell'ultimo film del periodo spagnolo, *El Cochecito*. Don Anselmo (Josè Isbert), vecchio e ormai a carico della famiglia, è schiacciato nella sua solitudine, escluso anche dal gruppo di amici "invalidi". Questi, dotati di carrozzella a motore, lo lasciano "a piedi". Soffocamento fin dalla prima inquadratura in cui Don Anselmo è immerso in una strada di Madrid straripante di persone e macchine strombazzanti. Compresso nel corridoio dell'appartamento, stretto e cupo, è mostrato più volte impegnato a chiudere le porte delle stanze, a comprimere se stesso sempre più nel corridoio.
Anche qui, come ne *El Pisito*, si ha un accumulo di oggetti nelle stanze e di voci che si accavallano l'una sull'altra: quando Don Anselmo si finge malato per non andare alla gita di famiglia, nella sua stanza, piccola, entrano tutti i componenti della famiglia che discutono animatamente parlando tutti insieme. Anche negli esterni, nella gita in campagna con i suoi amici, c'è caos e indistinto vociare, densità visiva e sonora. Ferreri comprime cose, persone e suoni.
L'unica via d'uscita Don Anselmo la vede nell'acquisto di una carrozzella a motore, che lo renda 'uguale' ai suoi amici invalidi. Anselmo avvelena la famiglia per comprarsi la carrozzella: non è, la sua, una soluzione alla solitudine. Ferreri mostra: "l'impossibilità comunque dell'esistenza (dei vecchi per il momento) e dell'indifferenza di ogni valore: esistenza e valori che vanno trasgrediti nelle loro fissazioni in norme troppo rigide"[6].

La grande abbuffata

Il film si chiude in un ultimo piano "desolato di una striscia di strada vuota, priva di vita possibile (dove Don Anselmo viene arrestato): paradigma simbolico dell'impossibilità di un'esistenza 'piena' o semplicemente sopportabile"[7].
Impossibilità di un'esistenza piena. Nella continua tendenza a definirsi e, quindi, cercare un punto fermo, la coscienza si trova in una continua impossibilità di coincidenza con se stessa: Don Anselmo che si finge invalido per avere diritto alla carrozzella non fa che fuggire dalla sua solitudine ed esistenza insopportabile. Le sue gambe che funzionano sono "di troppo".
Passando dai film spagnoli a quelli italiani, "i corpi conservano un'opaca pesantezza che deriva loro dall'essere sempre più corpi intrappolati nella dinamica sociale, vista come dinamica del negativo"[8]. Nel primo film italiano, *Una storia moderna: l'Ape Regina*, Alfonso (Ugo Tognazzi) è "compresso tra icone sacre e icone mortuarie"[9], muore consumandosi tra "vecchie zie, mobili antichi, argenterie: tutto un santuario di tarli e di nobiltà antiche appese alle pareti con i ritratti dei parenti morti"[10]. Il matrimonio con Regina (Marina Vlady) lo consuma fino alla morte, Ferreri esprime: "un'esistenza soffocata in regole spietate dietro una vernice di serenità e perbenismo"[11]. Qui si ritrova la densità degli interni dei film spagnoli, comodini e pareti come santuari dell'accumulazione. È una claustrofobia del rapporto di coppia: Alfonso non torna a casa la notte e dorme in ufficio, al funerale della madre fugge dalla cripta dove viene sepolta.
Luoghi irrespirabili. Si mostra la "dissoluzione dell'individuo in un rapporto violento e vorace con l'altro, con l'esistenza: soffocato dalle istituzioni"[12]. Un'esistenza "densa d'infelicità, di solitudine"[13]. Alfonso è schiacciato e consumato fino alla morte dalla figura di Regina, prima sposa-amante e poi sposa-madre e sposa-sorella: nello stesso istante in cui nasce il figlio, egli muore in una piccola stanza della casa in fondo al lungo corridoio, che ricorda quello de *El Cochecito*. Impossibilità di esistenza. Alfonso appoggiato in cimitero a un lungo muro bianco "senza aperture, senza porte, senza finestre"[14].
Questi tre esempi fungono da introduzione al film per eccellenza dell'intasamento di esistenza, dove l'eccesso diventa impossibilità di stabilire ancora delle relazioni con sé e con gli altri.

Intasamento d'esistenza

Abbuffata come eccedenza. A se stessi: al proprio corpo e alla propria morte. Incrinature, spazi vuoti riempiti oltre lo spazio disponibile. Ferreri ne *La grande abbuffata* costruisce un ambiente denso, dove la deriva dell'esistenza è impantanata nell'eccesso di essere. L'essere è essere contingente, non c'è una trascendenza che scioglie l'uomo dalla sua aderenza al qui e ora.

> L'esistenza s'era improvvisamente svelata. Aveva perso il suo aspetto inoffensivo di categoria astratta, era la materia stessa delle cose, quella radice era impastata nell'esistenza. O piuttosto, la radice, le cancellate del giardino, la panchina, la rada erbetta del prato, tutto era scomparso; la diversità delle cose e la loro individualità non erano che apparenza, una vernice. Questa vernice s'era dissolta, resta-

vano delle masse mostruose e molli in disordine – nude, d'una spaventosa e oscena nudità[15].

La grande abbuffata è l'autoreclusione di quattro amici (Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli e Philippe Noiret) in una villa di Parigi dove si "abbuffano" fino alla morte. I quattro personaggi hanno un ruolo ben preciso nella società (pilota d'aereo, cuoco, produttore televisivo, giudice) a cui apparentemente aderiscono. L'esordio ci mostra il "ruolo" di ciascuno e s'intuisce, già, che i quattro si preparano per un viaggio senza ritorno, anche se i contorni di questo finale sono incerti per lo spettatore. Quattro scene in cui già emerge la cifra stilistica del film. Nella prima scena Ugo è mostrato, sui titoli di testa, attraverso la vetrina di un negozio di generi alimentari. La macchina da presa è fuori, in una strada di Parigi. I colori grigi e azzurrini dell'esterno fanno da contrasto ai colori caldi all'interno del negozio. Una moltitudine di oggetti: bottiglie, scatolame, carni. L'inquadratura è tagliata in tre parti diseguali dagli stipiti della vetrata. Dentro, Ugo nella sezione di destra con il negoziante. Non c'è nessun equilibrio ma un decentramento dello sguardo che in questo pieno si perde il centro. "È qualcosa di più della centratura dell'immagine attraverso un'inquadratura ben calibrata. Si tratta del centro neutralizzato in quanto *focus* privilegiato, ovvero della riapertura del centro sui lati"[16]. Poi Ugo è mostrato al ristorante. Un altro ambiente denso, dove gli oggetti sono più grandi delle persone o comunque posti in primo piano. L'inquadratura comprime tutto verso un punto di fuga, a sinistra, dove vediamo cinque persone: tre cuochi in lontananza, un signore e una signora (forse la moglie) che sistemano i fiori. L'unica figura non allineata è quella di Ugo, a destra dell'inquadratura.
Dal ristorante e da un primo piano della signora si passa a un campo medio nello studio televisivo, dove lavora Michel. Qui i colori sono scuri e anche la luce è fioca. Il personaggio non è 'centrato', il centro è la periferia. Michel scende le scale sulla sinistra mentre parla con l'assistente (forse anche la sua ragazza). "Per adesso ho bisogno di ritrovarmi un po', sono stanco. Un po' di solitudine". I personaggi in Ferreri sono sempre decentrati, non c'è un baricentro che dà equilibrio. Dal primo piano di Michel al piano medio di un aeroplano. Luce chiarissima e colori altrettanto chiari (l'aeroplano è bianco e anche i vestiti sono chiari). Marcello all'interno dell'aereo sta uscendo con le hostess. L'ultima inquadratura è un piano medio con Marcello sulla scala dell'aereo. La giacca blu contrasta con tutto il resto bianchissimo. Si passa infine alla presentazione del quarto personaggio, Philippe. Mostrato a letto in un piano medio, imboccato da Nicole, che fu la sua nutrice. Anche ora lo nutre di cibo e di sesso. Anche qui la macchina da presa decentra il personaggio. Lui e Nicole sulla sinistra dell'inquadratura; la macchina da presa obliqua schiaccia i due contro il muro. I quattro oltrepasseranno i limiti che li porteranno alla morte. Svelando la scollatura che c'è di coscienza, la non coincidenza di sé con se stessi, l'impossibilità di un'identità. Esplosione del corpo e della coscienza borghese. "Il corpo borghese si riempie di cibo per colmare il vuoto che lo attanaglia e lo divorerà facendolo straripare in un pieno che costituisce l'altra faccia del vuoto"[17].
È una critica alla società consumistica, "l'idea dell'inutilità dei beni di consumo"[18] ma è anche l'espressione di un disagio della coscienza verso il vuoto, che ha in sé e fuori di sé: svuotata dalle certezze "borghesi", alla ricerca di un riempimento di se stessa. È uno svuotamento "da dentro", che avviene per eccesso, per un "di troppo". Al vuoto corrisponde un pieno. Il "riempimento" è fisiologico. Alla razionalità fredda e calcolatrice si contrappone la visceralità del corpo. Esplosione e implosione. Del corpo, della villa, del senso.

> L'intelletto, nella visione di Ferreri, non può più stare al gioco e decide di distruggersi con calcolata freddezza, dando più spazio al corpo e portando un attacco frontale a se stesso; sconvolgendo l'ordine sociale, psichico, culturale ed economico con cui controllava anche il suo corpo (come materialità organizzata) per mantenersi in vita[19].

Il dualismo vuoto/pieno attraversa il film tramite la contrapposizione di luoghi, suoni e colori. Così al glaciale azzurro e al bianco freddo della neve nel giardino della villa è contrapposta, all'interno della casa, la visceralità delle cose, dei corpi, dei colori caldi.
Dopo una soggettiva dell'auto, che si dirige verso la villa, i quattro entrano dal cancello, a piedi, in un giardino spoglio, non curato, rinsecchito. Entrano nel salotto: il legno è scuro, la luce fioca e vi è una quantità di oggetti che affolla la stanza e l'inquadratura. Il centro dell'immagine è dominato da un'enorme lampada-feticcio, che sta ai piedi delle scale. Le persone sono ai lati.
In quasi tutte le scene all'interno della villa tutti i personaggi stanno "dentro" l'inquadratura. Tutto sta "dentro" l'immagine in una composizione all'eccesso. Tutto sta dentro e assorbe lo sguardo in un di troppo. Intollerabile.
Riempimento d'immagine. Riempimento di corpi dentro l'immagine. L'inquadratura come corpo, che si riempie all'eccesso. La villa come corpo. Le stanze come pezzi di corpo di cui non vengono mostrati "spazi intermedi"[20]: non vi è un passaggio dall'una all'altra.
Ne *La grande abbuffata* l'eccedere di cibo e sesso produrrà uno straripamento di senso. Interrogazione di sé. Che incrina lo spirito borghese.

> È lo spirito dell'abitante di Bouville che [...] vivendo il proprio destino secondo la modalità della presenza, dell'identità con se stesso, dell'evidenza, trova naturale che ci sia dell'Essere piuttosto che niente e che, perciò, a causa di questo primordiale non-stupore, a causa di questa originaria assenza di problematica e senso filosofici, non trova motivo di preoccupazione né nello stile della società in cui vive, né nella natura del regime che lo governa, né, in fin dei conti, nella posizione, più o meno eminente, che vi occupa[21].

Il borghese non è una categoria politica ma ontologica, "un modo di situarsi nell'essere"[22]. Pienezza, opacità, pesantezza dell'essere. Immobilità dell'essere in-sé. Piena positività. La coscienza come per-sé attua uno scardinamento di questa perfezione, problematizza il pieno.

> Michel, Marcello, Philippe e Ugo, nel tentativo di ingoiare il tutto, ne determinano contemporaneamente lo svuotamento sotto la pressione di un godimento il cui limite viene sempre spostato. Il tutto cela così il vuoto, il nulla da cui è costituito. Il corpo diviene allora, nel caso di Michel, un sacco sempre più gonfio d'aria, dove si produrrà sempre un'eccedenza, un qualcosa che negherà la mancanza ad essere [...]. Si assiste al tentativo di declinare, attraverso il tutto, il nulla che la morte consegna e contiene come destino[23].

È la coscienza, il per-sé, che introduce il nulla nell'essere. È la messa in crisi della coscienza borghese che si coglie come in-sé, immutabile, certa. Ne *La grande abbuffata* l'essere "esplode". Le viscere di Michel "esplodono". Morirà tra i suoi liquidi corporali sul balcone. L'eccesso rivela il nulla, il costante riempimento quotidiano è cecità verso noi stessi, assenza di dubbio.
Dopo una prima cena a base di ostriche e immagini pornografiche proiettate sul muro, in un'ambientazione molto scura creata dalla luce fioca delle candele, Marcello sente l'esigenza di invitare delle donne per la sera successiva. Ci saranno tre prostitute e la maestra Andréa (Andréa Ferreol) che al mattino aveva visitato il tiglio di Boileau nel giardino con i suoi bambini. Ora alla carne del cibo si aggiunge la carne delle donne. Cibo e sesso. Con la loro presenza le inquadrature si riempiono ancora di più e tutto eccede, anche le parole eccedono a qualunque senso e significato. Come quelle che pronuncia Michel parlando con una delle ragazze: "Se escludi il cibo tutto è epifenomeno. La sabbia, la spiaggia, lo sci, l'amore, il lavoro, il tuo letto. Epifenomeno come dice l'*Ecclesiaste*: vanitas vanitatum". Assenza di ogni valore? Ferreri sembra fare esplo-

La grande abbuffata

dere i valori prestabiliti sotto il peso delle sue immagini. Un eccesso che schiaccia. Tutti i personaggi, ancora una volta, stanno nell'inquadratura. In sei al tavolo mangiano, Marcello e una delle ragazze sono dietro, in camera da letto. La profondità di campo e la componente scenografica fanno sembrare e producono l'effetto di un solo ambiente. Lo sguardo stesso si nutre di 'cose'. Mangiando pezzi d'immagini e arrivando esso stesso alla nausea, all'eccesso.

Le ragazze si rendono conto del suicidio collettivo che si sta compiendo e al mattino una a una se ne vanno. Resta solo Andréa che accompagnerà i quattro alla morte. Andréa rappresenta anch'essa l'eccesso: le sue carni molli, bianchissime e abbondanti sono in contrasto con i corpi/silhouette delle prostitute. La sera, quando i cinque rimasti mangiano in camera di Marcello, le immagini sono sempre più all'eccesso, in una duplicazione di persone e cose attraverso gli specchi. Michel e Ugo vengono triplicati da specchi posti frontalmente l'uno all'altro. Lo specchio è "presenza ossessiva"[24] ne *La grande abbuffata* e non fa che reiterare l'eccesso. Un eccesso di eccesso.

Il primo a morire è Marcello che esclama: "Non si può morire mangiando!" (mentre non riesce ad avere un'erezione con Andréa). Si allontana con la sua Bugatti azzurra e muore in giardino, in mezzo alla neve. Michel muore il mattino dopo, in bilico sulla balaustra del balcone, tra i suoi liquidi corporali.

La villa/corpo pare galleggiare sul giardino spento, già morto. Gli alberi spolpati dalla linfa da tempo. Le foglie secche come un contorno gastronomico alla carne che nel finale è appesa agli alberi. La villa la portata principale. Il luogo d'esplosione/implosione. Pieno/vuoto. Non in un dualismo statico ma in un movimento vischioso. Come una lingua di fango che sembra lentamente ritrarsi nel procedere del film, nella graduale assenza: la morte di Marcello e Michel svuota i luoghi, riempie il frigorifero, in un'ulteriore compressione dei corpi. "Se affondo nel vischioso, sento che sto per perdermi, cioè che mi diluisco nel vischioso, precisamente perché il vischioso è in istanza di solidificazione. [...] C'è come il senso di una *metamorfosi*"[25]. La fiacchezza e la flaccidità "rimandano all'eccedenza senza attivo eccedere"[26]. Si tratta di "un'eccedenza imbarazzata di sé e stancamente ricascante su se stessa"[27].

Dopo la morte di Michel, Philippe, Ugo e Andréa (l'unica che sopravviverà) cenano in cucina, in un ambiente scuro e in una profusione di colori caldi, il tavolo piccolo, i corpi vicinissimi. Ugo cucina una cupola di patè in onore al morto; sembra la cupola di San Pietro. La religione diventa cibo da ingurgitare come il resto (ne *La carne*, 1991, Ferreri riprenderà il tema con Castellitto che "mangia" la Dellera, in un'eucarestia dissacrante). I tre sono inquadrati attorno al tavolo. Alle loro spalle la cella frigorifera con i due amici appesi come prima era appesa la carne.

Ugo muore qui, con Philippe che lo imbocca e Andréa che lo masturba. In un impasto di cibo e sesso. Ugo vuole mangiare. Per morire deve mangiare. E in una coazione a ripetere ingurgita cibo, anche se non ha fame. "Siete grotteschi. Grotteschi e disgustosi. Perché mangiate se non avete fame? Non è possibile, non è fame!", diceva la ragazza bionda due sere prima a cena, mentre osservava l'abbuffata. È l'eccesso senza significato. Anche il senso è esploso, nessuna razionalità e possibile, solo il riempimento fino alla morte, fino alla fine.

A Philippe e Andréa non resta che il giardino. La casa è implosa. Le stanze della villa si sono svuotate a poco a poco. Morto Ugo, in cucina, i due escono. L'ultima sequenza è all'esterno, dove Philippe muore mangiando un budino a forma di seni, imboccato da Andréa, sulla panchina sotto il tiglio di Boileau. La fine come l'inizio: nella prima scena Philippe affondava gli occhi e le mani sul seno della sua nutrice e ed era imboccato. È quasi un circolo ma ormai all'interno si è creato un buco, un vortice. La villa è implosa.

L'esistenza imperfetta

Eccesso di cibo e sesso. La morte dei quattro personaggi per far affiorare alla coscienza la vacuità dell'esistenza. Il peso insopportabile. La densità irrespirabile. "L'esistenza è molle e rotola e sballotta, ed io sballotto tra le cose, io sono, io esisto, penso dunque sballotto, sono, l'esistenza è una caduta, non cadrà, cadrà, il dito gratta contro la bottega, l'esistenza è un'imperfezione"[28].

Michel in bilico sulla balaustra esiste. Muore. Anche la morte è di troppo: di troppo il corpo in frigorifero, di troppo il cibo sulla tavola, di troppo l'esistenza. "L'esistenza è un pieno che l'uomo non può abbandonare"[29], esiste "fino alla muffa, al rigonfiamento, all'oscenità"[30].

Da Ferreri viene qui "messo in discussione tutto, almeno a livello di una fenomenologia della decomposizione: il mondo che ci circonda, il mondo fenomenico e il mondo costruito su di esso, il mondo dei valori e dei disvalori"[31]. È distrutto il corpo borghese portatore di una razionalità borghese. Un corpo che si riempie; non tollera il vuoto e deve raggiungere una pienezza. Che lo farà esplodere.

> L'ideale del buco è dunque lo scavo che si modellerà accuratamente sulla mia carne, di maniera che, costringendomici, adattandomici strettamente, contribuirò a far esistere il pieno dell'essere nel mondo. Così chiudere il buco vuol dire originariamente fare sacrificio del mio corpo perché la pienezza d'essere esista [...]. Noi cogliamo qui, alle sue origini, una delle tendenze più fondamentali della realtà umana: la tendenza a riempire. [...] Il nutrimento è il "mastice" che otturerà la bocca; mangiare, fra le altre cose, vuol dire turarsi[32].

Fin dall'inizio i quattro mangiano senza soddisfazione, senza appagamento. È quasi un obbligo riempirsi all'eccesso. Non c'è godimento sia nel mangiare sia nel fare l'amore. Il processo di autoeliminazione è consapevole. "Se non mangi, non puoi morire!" dice Ugo.

È messo in luce il meccanismo borghese dell'eccesso. Insieme al corpo esplode anche la razionalità della pienezza perfetta, la malafede che riempie i buchi, che li nasconde a se stessa. Ferreri mostra "il fluire della decadenza dell'esistere corporale nel suo gonfiarsi, estendersi, ammalarsi irrimediabilmente"[33].

L'angoscia, la nausea, fa esplodere la certezza borghese sul senso dell'esistenza.

> Il risultato dello spirito di serietà che, come si sa, regna nel mondo è di far assorbire, come una carta asciugante, i valori simbolici delle cose dalla loro idiosincrasia empirica; pone in primo piano l'opacità dell'oggetto desiderato e lo pone, in se stesso, come desiderabile irriducibile. Così siamo già sul piano della morale ma insieme su quello della malafede, perché è una morale che ha vergogna di se stessa e non osa dire il suo nome: essa ha offuscato tutti i suoi scopi per liberarsi dall'angoscia. L'uomo cerca l'essere alla cieca, nascondendosi il libero progetto che è questa ricerca; si fa tale da essere *atteso* da compiti posti sulla sua strada. Gli oggetti sono esigenze mute, ed in sé non vi è altro che l'obbedienza passiva a queste esigenze[34].

Ferreri mostra l'unto degli oggetti, il loro grasso e mollezza: dal budino finale alla carne col cioccolato, dal rosa al marrone scuro. Visceralità e vischiosità che avvolgono lo stesso spettatore, ricoperto di pietanze dall'inizio alla fine del film. Anche la melodia utilizzata è all'eccesso. Una melodia ricorrente dall'inizio alla fine, extradiegetica e anche intradiegetica: Michel la suona al pianoforte e la fischietta, Philippe e Marcello la mettono sul giradischi. Una melodia che scandisce continuamente tutti i momenti, all'eccesso anch'essa. La sua ripetizione è di troppo, non fa che ripartire sempre dallo stesso punto, è una melodia essa stessa ripetitiva. Reiterazione.

Uno straripare che fa esplodere il significato che si può dare all'Umanità: fino a che non si sente quello strano sapore in bocca della cecità, dell'assenza di dubbio, fino a che non cogliamo la totale gratuità dell'esistenza, fino a che non muore e si affievolisce.

> Questo senso di conforto, di sicurezza [che] cedeva il posto ad un profondo disagio: i colori, i sapori, gli odori, non erano mai veri, mai

La grande abbuffata

del tutto schiettamente se stessi e null'altro che se stessi. La qualità più semplice, la più indecomponibile aveva del di più, in se stessa, in rapporto a se stessa, nel suo stesso seno. [...]
L'essenziale è la contingenza. [...] Non c'è alcun essere necessario che può spiegare l'esistenza: la contingenza non è una falsa sembianza, un'apparenza che si può dissipare; è l'assoluto, e per conseguenza la perfetta gratuità. Tutto è gratuito, questo giardino, questa città, io stesso. E quando vi capita di rendervene conto, vi si rivolta lo stomaco e tutto si mette a fluttuare[35].

Ferreri mostra la contingenza dell'essere. La macchina da presa si fa coscienza e buca e lacera la pienezza. Attraverso un eccesso. Se nei film precedenti aveva mostrato dei buchi, la rarefazione (*L'harem*, 1967, *Dillinger è morto*, 1968, *Il seme dell'uomo*, 1969, *La cagna*, 1972), con *La grande abbuffata* eccede l'eccesso, rimpinza l'inquadratura come i corpi dei personaggi. È riempimento di corpi ma anche d'immagini. Tutto poi si svuota, lentamente. È il vischioso che trascina con sé anche lo spettatore, che si ritrae lentamente lasciando pezzi di carne appesa agli alberi, tubature esplose con i suoi escrementi, domande senza risposte.
Rischio permanente di restare lì, appesi a un tiglio di Boileau, tra la poesia osannata e quella irrisa, tra il Maestro acclamato e quello svalutato. È Ferreri che irride tutto e tutti, fa il verso al cibo, al sesso, al cinema. Anche le immagini sono 'cibo' da ingurgitare.
Dopo aver bucato le immagini, le riempie da dentro, come se l'immagine fosse anch'essa una bocca da nutrire, un foro da riempire.

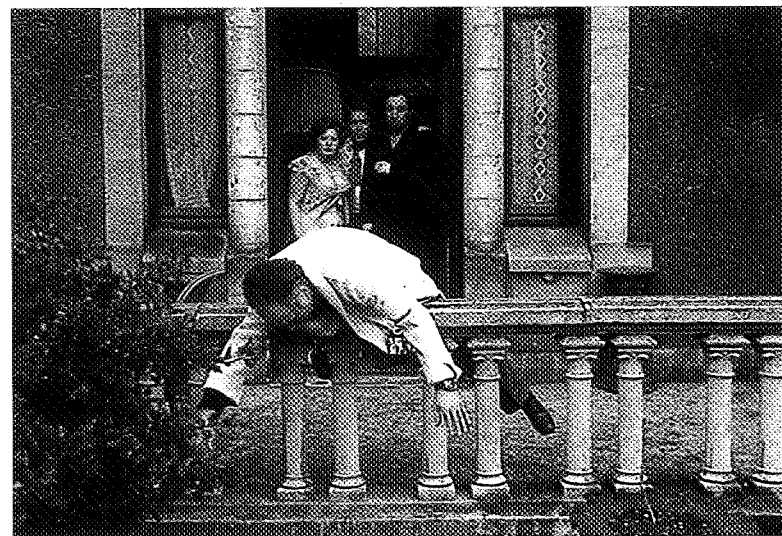
> Questa radice qui, col suo colore, la sua forma, il suo movimento congelato, era... al di sotto di qualsiasi spiegazione. Ciascuna delle sue qualità le sfuggiva un poco, traboccava fuori di essa, si solidificava a metà, diventava quasi una cosa; ciascuna di esse era di troppo nella radice, e il ceppo tutt'intero mi dava ora l'impressione di rotolare un po' fuori di se stesso, di negarsi, di perdersi in uno strano eccesso. Ho raschiato il mio tallone contro quell'artiglio nero [...]. Ma quando ho ritirato il piede ho visto che la corteccia era rimasta nera. Nera? Ho sentito la parola sgonfiarsi, svuotarsi del suo senso con una rapidità straordinaria. Nera? La radice *non era* nera. Non c'era del nero su quel pezzo di legno – c'era... un'altra cosa: il nero, come il cerchio, non esisteva. [...] Quel nero lì, presenza amorfa e fiacca, oltrepassava di gran lunga la vista, l'odorato e il gusto. Ma questa dovizia finiva per diventare confusione, e, infine, non era più niente perché era di troppo[36].

Il cinema di Ferreri non è giustapposizione perfetta d'inquadrature perfette, non è narrazione lineare di storie: come l'esistenza non procede su una linea retta. È appuntito, fastidioso, al di là delle spiegazioni. Forse una spirale su cui ci si trova invischiati e non si trova l'inizio e non si trova la fine. Semplicemente si ri-trova l'esistenza. Senza mai avere una pienezza, si è continuamente su un pendio sdrucciolevole che fa scivolare ogni spiegazione, dove ogni affermazione resta scucita nello scollamento di coscienza.

Patrizia Caproni

Note

1. Jean-Paul Sartre, *La nausea*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 173-174.
2. J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Milano, Il Saggiatore, 1997, p. 33.
3. Sergio Moravia, *Introduzione a Sartre*, Bari, Laterza, 1997, p. 41.
4. Pier Aldo Rovatti, *Che cosa ha "veramente" detto Sartre*, Roma, Ubaldini, 1969, p. 39.
5. Alberto Farassino, "La nuova amante ha 80 anni", *La Repubblica*, 3 ottobre 1979.
6. Maurizio Grande, *Marco Ferreri*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 22.
7. *Ivi*, p. 24.
8. Stefania Parigi, "Il corpo pneumatico", in Stefania Parigi (a cura di), *Marco Ferreri: il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 34.
9. *Ibidem*.
10. M. Grande, *op. cit.*, p. 31.
11. *Ivi*, p. 32.
12. *Ivi*, p. 33.
13. *Ivi*, p. 34.
14. J.-P. Sartre, *La nausea*, cit., p. 41.
15. *Ivi*, p. 172.
16. M. Grande, "La scrittura celibe", in S. Parigi, *op. cit.*, p. 3.
17. S. Parigi, "Il corpo pneumatico", cit., p. 43.
18. Intervista a Marco Ferreri in *Quaderno informativo del IX Evento Speciale Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema*, Pesaro, 1995, p. 71.
19. M. Grande, *op. cit.*, p. 164.
20. Alberto Scandola, *Marco Ferreri*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 102.
21. Bernard-Henry Levy, *Il secolo di Sartre. L'uomo, il pensiero, l'impegno*, Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 272.
22. *Ivi*, p. 273.
23. Rosa Maria Salvatore, "Il vuoto come origine e come perdita" in S. Parigi, *op. cit.*, p. 91.
24. M. Grande, *op.cit.*, p. 174.
25. J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 676
26. Franco Fergnani, *La cosa umana. Esistenza e dialettica nella filosofia di Sartre*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 30.
27. *Ivi*, p. 28.
28. J.-P. Sartre, *La nausea*, cit., p. 141.
29. *Ivi*, p. 181.
30. *Ivi*, p. 173.
31. M. Grande, *op. cit.*, p. 163.
32. J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., pp. 679-680.
33. M. Grande, *op. cit.*, p. 164.
34. J.-P. Sartre, *L'essere e il nulla*, cit., p. 695.
35. J.-P. Sartre, *La nausea*, cit., pp. 176-177.
36. *Ivi*, pp. 175-176.

La grande abbuffata

La grande abbuffata

LIX Berlinale
Berlino, 5-15 febbraio 2009

La cinquantanovesima Berlinale, coincisa quest'anno con la celebrazione del ventesimo anniversario della caduta del Muro, è stata presentata dal suo direttore Dieter Kosslick come un'edizione "contro la crisi". Ciò che è però emerso dalla programmazione è stata in effetti una presenza trasversale del tema della crisi, sia economica che politica, o più astrattamente dell'idea stessa della "crisi permanente" nei film "impegnati" caratteristici di questo festival, così come in opere più insospettabili (fra cui lo stesso *Singularidades de uma Rapariga Loira* di Manuel De Oliveira, 2009).

C'est combien le bébé volant?

Il cinema francese è in crisi. I giovani registi solo lo spettro sbiadito della Nouvelle Vague. Le ragioni di questo *cliché* risultano chiare se si tenta di instaurare un dialogo con *Ricky* (2009), l'oggetto misterioso presentato da François Ozon alla Berlinale. Per interrogare questo film, ed evitare di fermarsi ad una stroncatura (più che legittima), è necessario inserirlo nella peculiare congiuntura nella quale si trova il cinema francese oggi. Cosa vuole dirci un regista il cui successo critico e popolare è scemato, negli ultimi anni, con la storia di un bebé con le ali? Quali sono i motivi di una simile operazione?
Lungi dal ripetere i fasti del migliore Jean-Claude Carrière e dal ricercare effetti di "straniamento", Ozon sceglie un soggetto che in partenza suscita alternativamente perplessità, ilarità, ma, è innegabile, una certa curiosità. Il tono, o ancor meglio, il registro, è la chiave del film: tutti gli elementi, dalla fotografia, alla *mise en scène*, alla performance degli attori, sembrano guardare al realismo di un film minimalista europeo contemporaneo (con cui Ozon non ha mai avuto nulla a che fare). La Banlieue, la fabbrica, gli abusi, i servizi sociali: sembra di essere in un film di Guédiguian (anche se non siamo a Marsiglia). Tuttavia, gli sviluppi della storia virano verso il fantastico, o il fiabesco. Ozon altalena per tutta la durata del film fra i toni sommessi ed evocativi del simbolismo animale (e più che ai surrealisti pensiamo per esempio al cinema giapponese, Imamura *in primis*) e la magniloquenza - con tanto di fanfare ed espressioni di stupore sui volti delle comparse - di *E.T.* (1982) o di un qualunque epigono spielberghiano. Non vi è la cattiveria, o l'acume di un film di Ferreri (*La donna scimmia*, 1964), come il presupposto narrativo, "lo scherzo della natura", potrebbe suggerire. Perché? Sembra che Ozon non se lo sia chiesto davvero, ma abbia seguito un istinto irrefrenabile di stupire, o forse di scandalizzare. Il risultato è però, ancora una volta, una reazione di sarcasmo. *Ricky* è una pellicola che non può non diventare lo "zimbello" di un festival, e suscitare un sarcasmo, che di solito, personalmente, cerchiamo di evitare il più possibile. *Ricky* è un film che "si dà", allo spettatore e al critico, apertamente e senza vergogna (o senza pudore). L'interpretazione psicanalitica è a portata di mano. Altrettanto lo sono le battute e la derisione. Non si può fraintendere, ma solo accettare fatalisticamente. Questo è il suo gioco: non si tratta di un film "umile" o "generoso", ma di uno scherzo – appunto – della natura.

Il punto sul documentario

Chi ha familiarità con la storia della Berlinale conosce bene la linea seguita dalla selezione negli ultimi anni: quella di un'alternanza piuttosto equilibrata fra cinema hollywoodiano e film, soprattutto girati da giovani autori, di "denuncia", a carattere politico. È così che uno dei film di punta di questa edizione ha potuto essere quella sintesi (malriuscita, purtroppo) di *mainstream* e controcultura che è *Milk* (2008) di Gus Van Sant. La forma prediletta e più compiuta con la quale però si esprime il disagio sociale, politico, e delle minoranze di ogni sorta è sempre stata, a Berlino, il documentario. Formato trasversale che si interseca in tutte le sezioni del festival, è proprio il documentario, spesso, ad offrire le novità più interessanti, in una manifestazione nella quale si hanno molte conferme (Chabrol, De Oliveira, Schrader) e, onestamente, poche sorprese. Una di queste è *Ne me libérez pas, je m'en charge* (2009) di Fabienne Godet Laddove si poteva temere un'idea figlia della recente riscoperta dei gangster e degli "evasi" in Francia (pensiamo a Mesrine e ai film su di lui degli ultimi mesi) ci si è trovati davanti ad un ottimo documentario. La storia delle molteplici evasioni e della vita di Michel Vaujour fungono da correlativo per un'epoca passata, di sovversivi, inquadrabile nella stagione francese calda, tra il '68 e i '70, dei movimenti anarchici. Il percorso di consapevolezza di un giovane rapinatore è la parabola di una presa di coscienza prima di tutto politica.
Altrettanto interessante è *Van Wegen* (2009) di Uli Schüppel: un documentario sul concerto degli Einsturzende Neubauten del 1989, nella Berlino socialista. Tutto il film alterna materiale

d'archivio d'epoca con le testimonianze di berlinesi, da Est ed Ovest, che oggi ripercorrono le strade che attraversavano il muro. *Ein guter Tag für die Deutschen* o "un bel giorno per i tedeschi", fu per la capitale divisa quello dello storico concerto, che anticipò simbolicamente l'imminente trasformazione epocale. Le scelte di Uli Schüppel non sono affatto scontate né retoriche: le immagini della performance sono ridotte al minimo. Gli Einsturzende non vengono nemmeno intervistati per ricordare l'evento. Ciò che vediamo è semplicemente un movimento all'indietro, verso il luogo del concerto, e nella memoria: fra le ombre, gli spettri, ma anche le luci, della DDR.
Ma il film documentario – seppur sperimentale – più interessante alla Berlinale è senz'altro *Zum Vergleich* (2009) di Harun Farocki. Il cineasta, già attivo dai tardi anni Sessanta, costruisce (è proprio il caso di dirlo) un film fatto di mattoni. Solido, concreto: questo documentario si concentra sulle diverse tecniche di fabbricazione dei mattoni, dall'Africa rurale alla Germania super-industrializzata. Sarebbe troppo semplice parlare di *Gemeinschaft und Gesellschaft*: Farocki non si limita ad illustrare un cambiamento epocale e sociale nelle pratiche di produzione. Piuttosto, con sguardo costruttivista, esamina da vicino il lavoro, l'atto del costruire (*Bauen*) come atto fondativo di ogni comunità stanziale. Mattone dopo mattone, la comunità si consolida, si fortifica e costruisce la propria identità collettiva. Nel processo industriale, viceversa, vediamo gli uomini isolarsi sempre più, sgretolarsi, frammentarsi: il lavoro della società capitalista non edifica, ci mostra chiaramente Farocki, ma isola, separa, distrugge.

Il Ventaglio

Nella maggior parte dei casi, un regista arrivato alla settantina o all'ottantina, inizia a ripetere lo stesso film, affinando di pellicola in pellicola la propria maestria, consolidando la propria visione della vita, dedicandosi con sguardo sempre più amorevole a filmare ciò che più ritiene bello e meritevole di attenzione, nel mondo. È così che possiamo godere, per fare un esempio, degli splendidi, ultimi film di Claude Chabrol. Un epicureo, come lo è manifestamente il francese, ci mostrerà un buon vino o la quiete scherzosa di una coppia borghese o il bello "scheletro di piede" di una giovane ragazza. Nell'incipit di *Bellamy* (2008), Depardieu si reca in un magazzino di *bricolage* per comprare delle mensole: non sarà necessario un legno di qualità, poiché i *polar* sono "libri leggeri". In questo, e nei moltissimi altri giochi di parole di cui è punteggiato il film, possiamo leggere un dialogo indiretto, assolutamente consapevole ed "enunciativo" con lo spettatore: Chabrol tira le somme del proprio cinema, riconoscendone la natura ludica, dionisiaca e non per questo frivola o ricreativa. Il genere, l'eredità hitchcockiana e langhiana, lo "studio" dell'infinita gamma di sfumature legate al sentimento della colpa, vengono ribaditi e riesplorati ad ogni nuovo film. Quando guardiamo al cinema di De Oliveira le cose si fanno molto meno chiare, meno definite. Un regista la cui età è vicina a quella del cinema stesso, e il cui *iter* sembra ben lungi dall'essere concluso. Vi è una continua evoluzione, nel linguaggio (*Lo specchio magico*, *Espelho Magico*, 2005), nel rapporto con i propri fantasmi cinefili (*Bella sempre*, *Belle Toujours*, 2006), nella visione politica (*Un film parlato*, *Um Filme Falado*, 2003) e storica (*Cristovao Colombo - O Enigma*, 2007 o l'esilarante corto *Rencontre Unique*, 2007, sull'immaginario incontro fra Kruscev e il Papa).
Laddove ci sembra di aver a che fare con un "cinema-filosofia" (*Il principio dell'incertezza*, *O Principio da Incerteza*, 2002, *Parole e Utopia*, *Palavra e Utopia*, 2000) ci ritroviamo in un "cinema-opera" (*Il quinto Impero*, *Quinto Imperio*, 2004).
Ecco che con i suoi ultimi corti (*O Vitral e a Santa Morta* e *Romance de Vila do Conde*, 2008) e soprattutto con il suo ultimo, eccezionale film *Singularidades de uma Rapariga Loira* forse De Oliveira ci dice qualcosa di definitivo (chissà) sul proprio cinema, e sul cinema in generale. La vocazione più profonda del regista portoghese è quella del poeta. L'osservazione della natura, alla maniera dei classici (pensiamo soprattutto al Lucrezio del *De Rerum Natura* o ai poemi di Ovidio), può esprimersi anche attraverso il cinema. Il potere evocativo della parola, in poesia, è in *Singularidades de uma Rapariga Loira* quello di una semplice immagine, ripetuta, lieve, ancora e ancora. Si tratta dell'immagine del ventaglio, non della "singolare ragazza bionda", ma del bel ventaglio che la nasconde, descritto reiteratamente dal protagonista. Il poema di Pessoa, letto appassionatamente da Miguel Cintra (nei panni di se stesso) è una sintesi della visione di De Oliveira: laddove il socialista, compatendo il disagio del povero, crede di essere in sintonia con la sofferenza del mondo, è solo il poeta, consapevole dell'inerzia della natura e leggero come lo scorrere di un fiume o immobile come una pietra, a poter partecipare davvero della vicenda umana. Non è un conservatore il De Oliveira che mette in discussione il relativismo culturale (*Un film parlato*), che canta le virtù della propria terra (*Cristovao Colombo - O Enigma*), e si prende gioco della crisi economica, mostrando due personaggi burlarsene sullo sfondo di un lussuoso salotto lusitano (nell'ultimo film).
Il cinema di De Oliveira non ha nulla di reazionario, come non lo ha la poesia di Pessoa recitata da Cintra. Si tratta piuttosto un inno alla sottigliezza, alla contemplazione. Contemplazione opposta agli spasmi e alla frenesia di ciò che è mondano, o politico, in senso spicciolo.

Maurizio Buquicchio

Ricky

LXII Festival de Cannes
Cannes, 13-24 maggio 2009

I remi in barca

Il calo delle presenze rilevato dall'informazione mediatica fin dal primo giorno, è effettivo, ma tutt'altro che drammatico. È sensibile, ma contenuto – e, se non altro, la folla (perché di questo comunque si trattava) di presenti ha potuto fare l'inedita esperienza di poter deambulare su Croisette e dintorni il sabato e la domenica, normalmente ingestibili.
Questo dato, insomma, in sé è poco rilevante. L'effetto diviene strano solo se affiancato a una selezione che sembra osare poco, e piuttosto preferisce consolidare. Più pieno del solito di robaccia che un festival non può non prendere (Lou Ye, la Coixet, Giannoli, la Arnold, il ridicolo Gaspar Noé con le sue soggettive intravaginali del fiotto di sperma) e di autori già affermati, il Concorso (di livello in ogni caso sempre eccellente) lascia piuttosto a "Un Certain Regard" (sezione davvero ottima, la migliore degli ultimi anni) i territori meno esplorati. A farne un po' le spese è la "Quinzaine", anche lei quest'anno più votata a confermare che a osare.
In compenso, il cinema pare continuare a costruirsi da solo il proprio mito, il proprio considerarsi, in qualche modo, "baluardo di resistenza" per eccellenza. Il complotto degli *Inglourious Basterds* (2009) per riunire tutte le maggiori gerarchie naziste in un cinema in modo da farle saltare in aria durante la proiezione, ne è l'epitome più chiara (e, infatti, il miglior film del Festival). Il film di Tarantino è una magnifica illustrazione (stilistica innanzitutto) dell'"essere sopra le righe" come sostanza impalpabile ma concreta che attraversa e unisce quella "comunità di non appartenenti" che mischia con rigorosa confusione americani, ebrei, neri e indiani in un'unica celebrazione dell'eccesso rispetto all'identità. L'Europa può fare solo quello che le riesce meglio: morire[1] – per lasciare poi in eredità la cinefilia, tematizzata e santificata qui quanto mai esplicitamente, come pure il politicamente scorretto confermato come necessario, unico e solo, imperativo morale.
Decenni dopo, Mia Hansen-Love della cinefilia ne celebra (per l'ennesima volta) la fine, in modo comunque molto meno stucchevole del suo ex compagno Olivier Assayas. Il produttore coraggioso (ampiamente ricalcato su Humbert Balsam) che in *Le Père de mes enfants* (2009) ama il cinema e i giovani registi ambiziosi, e che si spara a metà film sepolto dai debiti, lascia a moglie e figlie il compito di seguire il suo solco *e* di andare altrove. Strabismo che non ha nulla di facile e di gratuito, e che può permettersi di spiattellare lettera per lettera l'*Angelus Novus*[2] di Benjamin nei dialoghi perché questo strabismo ce lo mostra innanzitutto visivamente. Perché i sommessi movimenti di macchina con cui segue gli attori (magnificamente diretti) per inseguirne l'espressività nascosta nel più piccolo dei loro gesti, manifestano l'innocenza vitale (i bambini, ossessivamente presenti in questo secondo come nel primo film della regista) colta sul nascere *e* la sua inattingibilità; un'espressione appena colta *e* il proprio ritrarsi in un'avvertibile uniformità. Il volenteroso produttore il cui suicidio spacca in due il film, non è la morte del sogno di unire cinema e vita, ma la morte di un insetto che ha compiuto la propria funzione: inseminare e propagare (nei famigliari innanzitutto) il virus che non cessa di unire e separare cinema e vita (è ciò che ora unisce e divide madre e figlia).
Nemmeno in *Vincere* (2009) di Bellocchio si tratta semplicemente di cinema e vita. È il vitalismo (quello futurista-fascista) che diventa *d'emblée* potenza mediatica, dopo aver rinnegato la piccola ma decisiva parentesi che fu il cinema, che vide aggrappati insieme Benito Mussolini e Ida Dalser, e che vede la seconda rimanergli fedele (a Benito e al cinema); mentre il primo via via scompare dal film per diventare immagine di repertorio. Da una parte il tempo continuo, omogeneo e vuoto (Mussolini: "Guardate questo orologio per cinque minuti: se al termine non sarò stato fulminato, avrò provato l'inesistenza di Dio"), alveo dentro cui si comincia col gridare "impiccheremo l'ultimo papa con le budella dell'ultimo re" e si finisce per firmare il Concordato con la Chiesa. Dall'altra il passato che rivive nel presente (le immagini di repertorio, o meglio la tensione continua creata con le immagini del film, con tutti i luoghi e gli stilemi tipici del cinema di Bellocchio: il manicomio, l'inferno piccoloborghese, l'esaltazione convulsiva e carnale). Da una parte il potere, dall'altra il cinema. Per la geniale summa anticolonialista di Raya Martin, *Independencia* (2009), invece, il cinema è il potere, e sovversione significa sovvertire il cinema che ha colonizzato un popolo (il suo, quello filippino) non meno delle armi (che siano spagnole, americane o altro). E allora riesuma il cinema parahollywoodiano girato negli studi filippini nei primi decenni del secolo, esaspera l'artificio dei dialoghi doppiati, del bianco e nero aspro, della velocità dei fotogrammi alterata, dei fondali dipinti eppure in contrasto con le piante vere tra-

Indipendencia

Le Père de mes enfants

piantate sul set: e rivendica una nuova natura, che è l'aria "vera" che spira fra le fessure di tutto questo artificio, o nel mezzo delle abbondanti pause della narrazione. È proprio questa "aria in eccesso" (come poi in Tarantino) la "patria" in nome della quale rivendicare l'indipendenza – la quale, come per madre e figlio e poi uomo e donna protagonisti, significa vivere e respirare ai margini, nella foresta in cui l'invasore non si azzarda ad entrare. Più sottilmente, la forma di resistenza proposta dal palestinese Elia Suleiman in *The Time That Remains* (2009) non riguarda il cinema direttamente, ma solo come "negativo della vita quotidiana". Raccontando con irresistibile e ingessata comicità (nel senso di Buster Keaton, cui la figura muta e immobile di Suleiman, anche attore, guarda esplicitamente) la vita dei genitori spegnersi lentamente nei decenni dell'occupazione israeliana (che Suleiman peraltro osa raffigurare), il film sottrae la quotidianità nel momento stesso in cui le si avvicina. Infatti, nessun naturalismo, soprattutto perché non c'è alcuna connotazione di luogo: siamo non in Palestina ma in un anonimato globale che incarna l'esilio come condizione esistenziale, universale (ovviamente anche per strapparne il copyright agli ebrei...). La vita quotidiana è altrettanto lontana della Storia relegata sullo sfondo, filtrata dall'astrazione rigorosa di un'immobilità visiva sempre lì lì per incrinarsi comicamente. A maggior ragione, dunque, nessun naturalismo: non vediamo la vita quotidiana, ma il filtro (comico nel senso dei grandi del muto, da cui il film trae la propria ispirazione grafica) che ce ne separa: il cinema. Ed è ancora questa l'"altra faccia" (extraterritoriale: il montaggio affastella non-luoghi e non-narrazioni, ridotte a un cumulo di squadrate e ripetitive scenette) rispetto al potere che occupa e invade i territori.

Per discutibile che sia vedere il cinema in chiave così esplicitamente "antagonista", di sicuro è utile, fra le altre cose, tracciare differenze significative dentro il cinema stesso. È più facile, adottando un'ottica del genere, vedere come da un lato von Trier, che dichiara a destra e manca come stavolta abbia portato sullo schermo "i demoni più oscuri del proprio inconscio", abbia mostrato nel risibile *Antichrist* (2009) l'immaginario sessuofobo di un quattordicenne qualsiasi (con tanto di scena primaria iniziale in bianco e nero), in cui la natura è cattiva, il caos regna, uomo e donna sono destinati a farsi del male a vicenda per l'eternità (tirando in ballo diavoli, streghe e soprannaturale, come un testardo iconoclasta luterano fermo a 500 anni fa) e quando uno sta in piedi nell'erba senza fare niente in campo lungo allora deve piovere subito perché il film è dedicato a Tarkovskij. E come dall'altro Sam Raimi, inabissandosi anima e corpo nell'immaginario di un quattordicenne qualsiasi ne viene fuori con una storia di demoni (*Drag Me to Hell*, 2009) che è al centro esatto, e pulsante, della contemporaneità. Lontani anni luce dalle maiuscole metafisiche e astoriche di von Trier, l'inferno di Raimi è l'epitome *definitiva* dell'attuale crisi economica statunitense. Si ritorna all'*Armata delle tenebre* (*Army of Darkness*, 1993) ma le vere armate delle tenebre sono gli istituti di credito – presso cui la sfortunata protagonista lavora, presto perseguitata dall'intero inferno per aver rifiutato una proroga a una vecchia sul ciglio dello sfratto. È il capriccioso e incontrollabile sbalzo perenne del Capitale (caduta tendenziale del saggio di profitto) che informa la girandola raimiana di invenzioni che si inseguono a ritmo vertiginoso a metà tra lo spavento e la risata, tra l'effetto concreto e la sostanza immateriale, come immateriale è il Capitale (che dà effetti sin troppo concreti). E come è un fazzoletto, o un'ombra: tutti "nemici" che assillano la protagonista, nemici che rispetto a *L'armata delle tenebre* sono tendenzialmente più immateriali, come i flussi finanziari impazziti. E rispetto a questa imprevedibilità assoluta (dove qualunque stabilità è illusoria, e di stabile c'è solo l'illusione) si può essere solo reattivi, e non attivi.

Marco Grosoli

Note

1. Spicca però l'Italia, un'eccezione come al solito: gli Italiani non esistono, e possono solo fingere di esistere.
2. Il cui "strabismo senso-motorio", come noto, consisteva nel guardare indietro per venire trascinato avanti.

Vincere

XI Udine Far East Film Festival
Udine, 24 aprile-2 maggio 2009

Erupting normality. Ann Hui e la poetica del rovesciamento
The Way We Are (Ann Hui, 2008)

L'undicesima edizione del Far East Film Festival ha inserito nella propria agenda, all'ombra del sorriso sornione della Monna Lisa (presente nella locandina pubblicitaria dell'evento), una collezione di opere di grande interesse e maturità artistica. Dispiace quindi, in questa angusta sede, dovere ridurre trattazione ad uno solo di questi piccoli capolavori. Come difatti non lasciarsi affascinare dai temi scabrosi di *Chants of Lotus* (*Perempuan punya cerita*, Nia Dinata, Upi, Lasja F. Susatyo, Fatimah T. Rony, Indonesia, 2007)? E come non aggregarsi al viaggio di *One Million Yen Girl* (*Hyakuman-en to nigamushi onna*, Tanada Yuki, Giappone, 2008); come ancora non affezionarsi alle trovate di *My Only Ü* (Cathy Garcia-Molina, Filippine, 2008)? O mancare di irritarsi alle scelte rovinose di *Radit & Jani* (Upi, Indonesia, 2008), o resistere all'estetica *steampunk* di *K-20: Legend of the Mask* (*K-20: Kaijin niju menso den*, Sato Shimako, Giappone, 2008)? Poi, come evitare di palpitare per gli amori di *Desires of the Heart* (*Tao hua yun*, Ma Liwen, Cina, 2008), o sobbalzare alle isterie di *Crush and Blush* (*Misseu Hongdangmu*, Lee Kyoung-mi, Corea del Sud, 2008). Infine, come non barcollare sui labili confini di *Fiction* (*Fiksi*, Mouly Surya, Indonesia, 2008)?
Il tributo ai primi lavori televisivi della regista Ann Hui, esponente della New Wave hongkonghese, ha anticipato la proiezione di *The Way We Are* (*Tin shui wai dik yat yu ye*, Hong Kong, 2008), primo episodio che racconta la vita nel distretto-ghetto di Tin Shui Wai, "città della tristezza". Sobrio docu-dramma originariamente progettato per il piccolo schermo *The Way We Are* rivela lo spirito collettivo, l'amicizia e l'unione familiare celati in ogni realtà, ai quali si oppone, in una sorta di controcanto, la storia (ispirata ad un fatto di cronaca) di *Night And Fog* (*Tin shui wai dik ye yu mo*, Hong Kong, 2009)[1]. Le due facce della medaglia combaciano e convivono alla perfezione: recto e verso dello stesso conio.
Il racconto di Ann Hui non ricerca il consenso dello spettatore, ma rivendica il coinvolgimento in prima persona della regista, che a proposito della realizzazione del suo film, afferma:

> Non credo che si dovrebbe cercare consapevolmente di far provare interesse al pubblico. La cura è cercare di far provare interesse a te stesso. A volte incolpi il pubblico se tu stesso hai perso interesse nei confronti del cinema. Ma se hai tirato fuori qualcosa che non ti interessa molto, è difficile chiedere agli spettatori di interessarsene. A volte ho perso la pulsione a fare film. Mi sono chiesta che cosa interessasse al pubblico, ma avrei dovuto porre la domanda a me stessa[2].

Il ritmo vitale, attorno ai protagonisti di *The Way We Are*, è rallentato, costellato da particolari quasi anonimi, primissimi piani di un'esistenza che scorre sconosciuta: una serratura che si chiude, lo sfrigolio del cibo in un *wok*, un panno umido che netta il pavimento. Questo stile asciutto necessita di rare sottolineature musicali, nel minimalismo rarefatto del suono di un pianoforte. Una dicotomia espressiva in bilico tra Ozu e Loach, che connota la sua femminilità nella comprensione tenera, nel rispetto della dignità delle anime emarginate che popolano i grattacieli-alveare di Tin Shui Wai. Uno sguardo puntiforme scompone l'esistenza solitaria e metodica di Kwai (Paw Hee-ching), di suo figlio Cheung Ka-on (Juno Leung) e della "nonna" Granny (Chan Lai-wun). Ogni presenza, ogni sfumatura di colore, è influenzata da quella che le si sistema accanto e che la sfiora nel dedalo dei cammini della vita. Il senso si struttura sulla mescolanza, sul contatto, sullo sguardo attento ai bisogni dell'altro da sé. Lo spazio infinitesimale che residua tra la picchiettatura dei toni lascia lo spettatore con il desiderio di conoscere quello che volutamente è sconfinato nell'extradiegetico. Il non detto è vagamente intuito – malamente interpretabile – ma decisamente e precipuamente escluso. Il tempo cinematografico, con le sue elisioni e condensazioni, inibisce la conoscenza profonda. Solo la quotidianità nei rapporti rende edotti dell'altrui umanità, accordando l'accesso all'intimità di un pasto condiviso, al nucleo nascosto dell'anima. Gli interrogativi sul passato restano inevasi, sordi come le inquadrature che rivelano gli scorci di una città silente isolata in micro piani-sequenza. La macchina da presa sbircia, timida, dietro l'angolo piastrellato di un muro, oppure sotto il piano di appoggio di una bara, lo strazio per l'assenza del compagno di vita. L'occhio della cinepresa rivela il pudore discreto dello sguardo di Ann Hui. Lisa Odham Strokes descrive efficacemente il temperamento della regista:

> Hui è una rarità per Hong Kong, sia come regista donna sia come cineasta umanista che non si è mai arresa al carattere commerciale dei film di Hong Kong in generale. La narrazione accurata, la contestualizzazione meticolosa dei personaggi all'interno del tessuto sociale e nelle ambientazioni specifiche, le riprese eleganti e intimiste, la caratterizzazione individuale ed emotiva: tutto questo contribuisce a far sì che, nelle sue opere, il personale diventi politico[3].

Come il *durian* che Kwai maneggia con maestria nel reparto di ortofrutta, la città-mostro ha l'odore pestifero e la scorza dura e spinosa di *Besieged City* (*Wai sing*, Lawrence Lau, Hong Kong, 2008), epica della gioventù ribelle; ma nasconde al suo interno la polpa deliziosa e profumata di *The Way We Are*, del panorama lussureggiante dell'*International Wetland Park* e della dissolvenza incrociata delle foto d'archivio in bianco e nero che trattengono il ricordo, delle celebrazioni semplici e familiari della Festa della Luna (astro protettore di una femminilità ancora in contatto con i ritmi naturali).

Piera Braione

The Way We Are

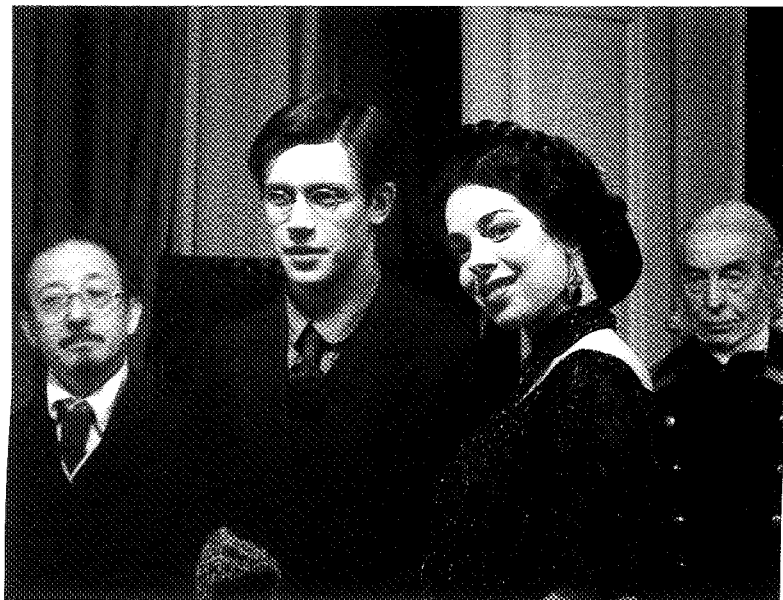
Note

1. Alcuni aspetti del film hanno dei precursori nei lavori realizzati per il piccolo schermo negli anni Settanta come il padre assassino e fannullone di *CID: Murder* (1976) ispirato ad un fatto di cronaca.
2. Tim Youngs (a cura di), *Hong Kong Stories: i lavori televisivi di Ann Hui*, Udine, Centro Espressioni Cinematografiche, 2009, p. 68.
3. Lisa Odham Strokes, *Historical Dictionary Of Hong Kong Cinema*, Lanham, Scarecrow Press, 2007, citato in Tim Youngs (a cura di), *Hong Kong Stories: i lavori televisivi di Ann Hui*, Udine, Centro Espressioni Cinematografiche, 2009, p. 16.

XXXVIII International Film Festival Rotterdam
Rotterdam, 21 gennaio-1 febbraio 2009

Tutto il cinema, e basta

Molti lo ricordano soprattutto per il suo incedere, scomposto e piagnucolante quant'altri mai, verso il plotone d'esecuzione in *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957). Ma Timothy Carey è stato anche regista, di un solo film, non certo però "solo di un film". Si tratta, infatti, di *The World's Greatest Sinner* (1962): uno dei *cult* più *cult* di tutti i tempi. Niente meglio del suo faccione informe poteva interpretare Clarence Hilliard: assicuratore della proba *middle class* americana che un giorno, annoiato dal suo lavoro, decide di diventare Dio. Cambia così il nome in Clarence God Hilliard, fonda una setta, incorre in successi planetari e crisi assortite, ma poi sbatte contro non contro il corpo di Cristo, ma contro il fatto che il corpo di Cristo è letteralmente ovunque. Ancor più di una trama del genere, forse, l'aura *cult* del progetto viene, retrospettivamente, dal fatto che in quel set d'irraggiungibile follia ha probabilmente avuto luogo l'incontro (davvero epocale) tra due dei maggiori scienziati pazzi del secolo passato: il vecchio Edgar Ulmer (direttore della fotografia) e il giovane Frank Zappa (autore delle musiche).
Naturalmente, il provvidenziale restauro di questa pellicola (ri)proposta a Rotterdam 2009, basta a far impallidire un intero festival che si voglia, come si legge dal sito, una "quality selection of worldwide independent, innovative and experimental cinema". Ciononostante, il festival di Rotterdam si conferma uno degli appuntamenti maggiori dell'intero panorama europeo, innanzitutto per le dimensioni spropositate: centinaia e centinaia di titoli sparsi in una dozzina di sale e in una decina di giorni. Un panorama piuttosto esauriente del meglio del cinema esordiente di tutto il mondo (le opere prime e seconde hanno qui un'attenzione particolare), il meglio di quello che è stato ai festival dell'anno passato e il meglio di ciò che essi hanno lasciato indietro. Chi dovesse mancare qualsiasi altro festival, ma fosse a Rotterdam per l'intera sua durata, riuscirebbe a farsi comunque un'idea del panorama cinematografico annuale tutt'altro che indegna. Per guidata che sia la frequentazione (perché si arriva al festival immancabilmente già con troppe cose note che si vogliono vedere rispetto ai giorni disponibili) è comunque inevitabile imbattersi in svariati nomi eccellenti e poco conosciuti.
Harutyun Khachatryan innanzitutto. Non più giovane e in attesa di consacrazione – come il veterano indiano Adoor Gopalakrishnan, qui col nuovo *A Climate for Crime* (2008), che in occidente i festival snobbano quasi sempre – Khachatryan ritrae in *Border* (2008) la vita agra di una regione di allevatori tra la nativa Armenia e l'Azerbaijan. Nessun dialogo, musica lunare come i paesaggi mostrati, un montaggio tesissimo di piani perlopiù fissi e duri come il marmo, siano facce, animali o montagne. Il punto di vista adottato è quello di un bufalo (!) che viene salvato all'inizio dalle sabbie mobili, ma che poi tenta di fuggire dalla fattoria di adozione. Mestieri, incendi, occhiate, pascoli, dettagli, tutto si confonde sotto una stessa opprimente cappa di fatalità senza tempo, che s'impone sullo spettatore e gli strappa ogni velleità contemplativa, grazie a un senso dell'azione piena che il ritmo marziale assunto dal film riesce a rendere tanto astratto (non c'è "una" azione di riferimento, ma si passa di continuo di palo in frasca) quanto pressante.
Ugualmente ossessivo, *Morphia* (2009), il miglior film di Alexei Balabanov, allucinante (perché calmissima) discesa agli inferi di un neosovietico dottorino di provincia nell'anno (casualmente) 1917. Tutta la curva discendente della dipendenza da morfina viene freddamente seguita da vicino, e passo dopo passo, senza risparmiarcene un centimetro, un buco nero inghiotte letteralmente tutto il mondo intorno al protagonista. Il quale salva sempre le apparenze: è tutto normale, ma ben presto "tutto" non c'è più, rimane solo la droga. E (il bello è questo) tutto va avanti normalmente. Su tonalità diametralmente opposte, è *Still Walking* (Hierokazu Horeeda, 2008), riunione di famiglia multigenerazionale che non soltanto non può non far pensare alla tradizione del cinema nipponico, ma, proprio per questo, fa venire in mente *Racconto di Natale* (*Un conte de Noël*, Arnaud Desplechin, 2008), altra riunione familiare ugualmente incentrata sul rapporto col cinema dei padri (francesi). E dal confronto esce indubbiamente vittorioso, a cominciare dalla bravura degli attori, miracolosamente affiatati e scrutati dalle solite vedute d'insieme fisse in interni. Ma anche a livello di maturità stilistica: il confronto tradizione/contemporaneità è esplorato ribaltando sistematicamente i feticci espressivi della prima (lo si nota per esempio in come usa le differenze di fuoco nel quadro, o quando ricorre all'ozuiano controcampo a 180 gradi non per postulare una continuità, ma per evidenziare una smagliatura ironica). Il risultato è una strana compresenza di imperturbata fluidità classica e di timide deviazioni di percorso, pienamente sovrapponibile a come la ruggine tra padre (un dottore di fama) e figlio (restauratore disoccupato) lasci soltanto increspare un tessuto quotidiano/cosmico la cui armonia non viene, alla fine, né infranta né ristabilita. E a proposito di armonie familiari infrante/ristabilite, si è (ri)visto a Rotterdam l'immenso *La domestica* (*The Housemaid*, Kim Ki-Young, 1960), film già valorizzato e restaurato da Cannes e Scorsese, che merita in pieno la fama che lentamente gli si sta cominciando a tributare: davvero la storia del melodramma va riscritta in base a questo film decisivo, vertiginosa dissezione, sempre sul filo del grottesco senza mai cadere, dell'ideale maschilista di trasgressione ad uso e consumo del tinello familiare (che in definitiva *è* il melodramma). Un sistema di incessanti sottigliezze e capovolgimenti, di infinita intelligenza, che merita uno sguardo molto più approfondito e preciso di questi brevi accenni.
Come meriterebbero ben più di un saggio a parte l'omaggio al grande Jerzy Skolimowski (si è rivista tutta la tetralogia di Leszczyc, insieme ad alcuni dei film successivi) e l'integrale Paolo Benvenuti, posto per la prima volta di fronte all'attenzione di un grande pubblico fuori dai confini nazionali. Anche per sottrarre l'autore italiano alle etichette di comodo cui è stato troppo spesso condannato, e per andare oltre al generico "rigore storiografico" che gli si riconosce, senza vederne lo spessore assai eterogeneo e ricco di implicazioni: *Gostanza da Libbiano* (2000), per dire, mutua da Carl Theodor Dreyer non solo la mania filologica, ma anche il sadismo. *Il bacio di Giuda* (1988) coltiva un sano anacronismo figurativo – chiese romaniche nella Palestina di 2000 anni fa, a lato del rigore – perché, è ovvio visto il soggetto, solo il tradimento fa scuotere la Storia...
Ma, di nuovo, di un festival del genere non si può parlare che in maniera incompleta. Da qualunque parte lo si guarda, troppi nomi rimangono fuori: Yang Ik-June, Jan Nemec, Uruphong Raksasad, Mahmut Fazil Coskun, Raya Martin, Khavn de la Cruz...

Marco Grosoli

Morphia

Filmforum 2009
XVI International Film Studies Conference
VII Magis - International Film Studies Spring School
Udine-Gorizia, 24 marzo-2 aprile 2009

L'audiovisivo pornografico contemporaneo come forma culturale

Sotto il marchio Filmforum si raccolgono le due principali iniziative di ricerca che l'Università degli Studi di Udine-DAMS di Gorizia ha inteso promuovere nell'ambito dei *film studies*: da un lato l'International Film Studies Conference, giunto alla sua sedicesima edizione; dall'altro, la MAGIS International Film Studies Spring School, arrivata al suo settimo appuntamento. Queste iniziative hanno costituito, per lo spazio di dieci giorni, due occasioni di studio e di riflessione circa lo statuto teorico da attribuire al cinema ed all'audiovisivo in rapporto al panorama mediale moderno e contemporaneo.
In particolare, l'International Film Studies Conference (organizzato quest'anno in collaborazione con il Permanent Seminar on History of Film Theories) ha ospitato un serie di interventi che hanno indagato lo statuto del "mezzo cinematografico" in rapporto alle elaborazioni teoriche che ne hanno accompagnato l'evoluzione linguistica e sociale. La necessità di riconsiderare l'identità del mezzo alla luce di una teoria che ne certifichi il carattere proteiforme e, al medesimo tempo, integrato rispetto agli eventi culturali e tecnologici del Novecento, contestualmente a una mappatura dei supporti, dei prodotti e dei modi di consumo legati all'immagine cinematografica: queste sono state le principali direzioni lungo le quali si è snodato il Convegno.
L'International Film Studies Spring School, invece, s'è appuntata sull'analisi (già iniziata nelle edizioni precedenti) dei rapporti instaurati fra il cinema e altri sistemi espressivi (arte contemporanea, fumetto, animazione, videogame), impiegando quest'anno le categorie di *performance* e *re-enactment* per interpretare al meglio i processi di migrazione, de-localizzazione e ri-allocazione a cui il cinema (e, più in generale, l'audiovisivo) è soggetto all'interno del panorama mediale contemporaneo. E proprio allo studio della "frammentazione performativa" (espressiva, produttiva, discorsiva) dell'audiovisivo pornografico, ed ai meccanismi che ne sottendono la disseminazione socio-discorsiva all'interno della mediasfera, si sono indirizzati gli interventi della sessione dedicata ai *porn studies*, prima tappa di un percorso di ricerca che intende sottoporre tale produzione al vaglio delle più avanzate metodologie d'analisi.
La pornografia si propone come un oggetto di studio difficile. Un semplice sguardo ai "numeri" dell'industria basta a mettere in luce l'ampiezza e complessità del fenomeno: dal 1988 al 2005, nei soli Stati Uniti, la quantità di film pornografici si è, infatti, moltiplicata, passando da 1.300 titoli a più di 13.500 (mentre Hollywood, nell'ultimo decennio, ha prodotto circa 400 film all'anno); al tempo stesso, Internet offre circa 4 milioni di siti pornografici (il 12% del totale); ed ogni mese questi siti ricevono circa 72 milioni di visite da tutto il mondo. L'esplosione della produzione e circolazione di tali materiali spinge la studiosa americana Linda Williams a vedere nella pornografia: "una caratteristica facilmente riconoscibile della cultura popolare [...] che chiede a gran voce di essere meglio compresa"[1].
La pornografia audiovisiva ha subito negli ultimi anni un radicale processo di riconfigurazione sia sul piano industriale che su quello stilistico, a seguito della diffusione delle infrastrutture digitali[2]. Le case di produzione impiegano i più avanzati strumenti di marketing e promozione d'immagine allo scopo di donare alle proprie opere una chiara identità visiva che ne permetta il riconoscimento nel vasto del mercato degli audiovisivi. L'obiettivo è quello di ampliare l'assortimento dei prodotti pornografici, accontentando i diversi gusti dei consumatori e imponendo al contempo una propria strategia di pianificazione economica. Tutto ciò trova il suo punto di equilibrio nella costruzione di "marchi" di impresa, dotati di un'immediata riconoscibilità sociale e di un'efficace presa sul pubblico. È proprio attraverso questi *brand* che al consumatore è data la facoltà di orientarsi fra le molteplici offerte che compongono il panorama commerciale. In particolare, quattro sembrano essere le principali tipologie di "marchio" – autore, attore, genere e "qualità" – a seconda che venga sottolineato il ruolo del regista, degli interpreti, delle pratiche sessuali rappresentate o dei valori produttivi impiegati.
Le quattro tipologie industriali si attualizzano in due polarità discorsive dominanti: la "neo-classica", finalizzata alla riproduzione "mimetica"[3] del linguaggio cinematografico hollywoodiano e perfettamente esemplificata dai prodotti della Digital Playground; e la "post-cinematografica", interessata invece a esplorare le potenzialità espressive del video digitale e a produrre nuove modalità di rappresentazione pornografica, più acconce alla "tecno-logica" della piattaforma telematica[4]. Quest'ultima forma d'espressione trova la sua manifestazione più pura nel cosiddetto "gonzo", uno stile di regia che vede nel coinvolgimento diretto dell'operatore nelle performance sessuali il suo elemento di maggiore caratterizzazione.
Lo stile "gonzo" nasce nella prima metà degli anni Novanta come reazione *low budget* alle costose e patinate realizzazioni di case produttive quali la Vivid o l'Adam & Eve, all'epoca commercialmente dominanti. Nell'ultimo decennio, dopo la svolta digitale, il *gonzo* ha trovato nel web il suo luogo d'elezione tecnologica, imponendosi come l'incarnazione più vera del "porno in (e di) rete". Emblematica al riguardo appare la produzione della Evil Angel, etichetta che ha lanciato, fra gli altri, Rocco Siffredi come star del porno internazionale. Il gonzo fonda la propria identità stilistica su tre fattori precipui: l'abbandono della narrazione, a cui preferisce la giustapposizione paratattica di sequenze irrelate le une dalle altre (funzionale fra l'altro al loro scaricamento telematico); l'abbandono della finzione, a cui contrappone la registrazione documentaria delle performance sessuali colte nella loro "realtà"; la costruzione di un regime enunciativo interpellativo che ha lo scopo di risucchiare lo spettatore all'interno della rappresentazione, trasformando la sua attività scopica in (onanistica) interazione pragmatica.
L'audiovisivo pornografico contemporaneo si presenta, dunque, come un fenomeno caratterizzato da una forte incidenza economica e culturale, capace di sviluppare un'estetica personale tale da suscitare l'interesse di differenti campi disciplinari. Superati i preconcetti ideologici e le barriere che, in un passato poco distante, avevano costituito dei seri momenti di "freno" alle possibilità di analisi, l'audiovisivo pornografico contemporaneo necessita di essere indagato come una vera e propria *forma culturale* autonoma, dotata di una fisionomia specifica che sta agli studiosi mettere in luce.

Enrico Biasin e Federico Zecca

Note

1. Linda Williams, "Proliferating Pornographies on Scene: An Introduction", in Id. (a cura di), *Porn Studies*, Durham-London, Duke University Press, 2004, p. 1.
2. Cfr. Frederick S. Lane III, *Obscene Profits: The Entrepreneurs of Pornography in the Cyber Age*, London-New York, Routledge, 2001.
3. Cfr. Pietro Adamo, *Il porno di massa. Percorsi dell'hard contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 17.
4. Cfr. Zabet Patterson, "Going On-line: Consuming Pornography in the Digital Era", in L. Williams (a cura di), *op. cit.*, p. 107.

Evil Angel

XI Future Film Festival
Bologna, 27 gennaio -1 febbraio 2009

Vi racconto il Master of Horror giapponese
Intervista a Kensuke Suzuki

C'è stato un tempo in cui gli spettatori (ma anche i critici) occidentali ignoravano del tutto il cinema che si produceva verso Oriente e la loro conoscenza cinematografica del Giappone, quando andava bene, si fermava alla sacra trimurti Kurosawa-Mizoguchi-Ichikawa. Adesso che il gusto spettatoriale si sta sempre più globalizzando, anche il pubblico nostrano comincia finalmente a essere attratto dalle sirene del *Far East* e si moltiplicano le pubblicazioni e le retrospettive dedicate perfino a registi più eccentrici e fuori dal tradizionale canone autoriale. Fino adesso, tuttavia, non era ancora saltato fuori un nome che pure ha giocato un ruolo fondamentale nella fissazione delle coordinate di un particolare genere, quello horror, e più precisamente del *kaidan eiga*, ovvero il "film di spettri".
Il nome è quello di Nobuo Nakagawa che, almeno stando alla documentazione storiografica[1], ha portato il filone alla sua massima espressione durante gli anni Sessanta, finendo per stabilire consuetudini iconografiche che sono alla base anche del contemporaneo *psycho horror* nipponico. A chiudere il "cerchio" (per usare una parola cara agli spaventi giapponesi) che cinge l'horror classico con la sua derivazione moderna, non poteva che essere il Future Film Festival di Bologna, dove già nel 2005 fu presentata una rassegna dedicata al *kaidan eiga*, in cui però mancava all'appello proprio Nakagawa. Quest'anno, per rimediare, i curatori Luca Della Casa e Carlo Tagliazucca hanno proposto una retrospettiva completa degli otto film horror realizzati dal regista nel corso della sua fluviale carriera. Ad introdurre e contestualizzare la filmografia di Nakagawa c'era uno dei personaggi che meglio lo hanno conosciuto in vita: Kensuke Suzuki, storico aiuto alla regia e suo amico personale, adesso Presidente dell'Associazione dei registi del Giappone. Con un'apertura e una loquacità inusuale per un ospite del Sol Levante, Suzuki-san si è prodigato nel raccontare (tramite la fondamentale mediazione dell'interprete Timoteo Tommasini) le influenze che stanno alla base dell'opera di Nakagawa, non risparmiando neanche aneddoti curiosi su questo insolito "Master of Horror" nipponico.

Gli horror di Nobuo Nakagawa, pur essendo solitamente ambientati in epoca medioevale e pur facendo riferimento a racconti tradizionali, in realtà riescono molto bene a descrivere anche la società in cui viveva il regista. Nelle sue opere si percepisce in controluce la frenesia di un Giappone post-bellico ormai proiettato verso un arrivismo indiscriminato, in cui sembrano perduti tutti i valori umani.

Sì, credo sia un'osservazione molto giusta, perché Nakagawa ha sempre messo nella sua arte tutto ciò che riguardava la sua vita, e naturalmente anche il tempo in cui viveva. A questo proposito Nakagawa diceva sempre che non credeva negli spiriti, ma ciò che lo spaventava veramente erano gli esseri umani. Anche all'interno dei suoi film penso dunque che il vero terrore scaturisca dalla dolorosa condizione in cui versano gli uomini.

C'è anche un interesse nei confronti delle figure femminili, spesso ritratte nel disperato tentativo di emanciparsi. Anche quest'attenzione è una conseguenza del pensiero di Nakagawa, oppure è un debito nei confronti della tradizione del kaidan eiga, *genere che privilegiava soprattutto l'iconografia dello spettro in versione femminile?*

Penso che Nakagawa abbia nutrito sempre un forte interesse nei confronti della figura femminile. Per esempio amava dedicare molte poesie a sua moglie, e credo che anche attraverso i suoi film volesse rendere un tributo ai sacrifici che le donne sono capaci di sostenere nella società giapponese. Dalle sue opere viene fuori un'immagine triste e dolorosa della condizione della donna, che spesso rinuncia a tutto per il proprio uomo e per la famiglia, ma tuttavia non è mai sottomessa. Non per niente la figura della sposa è molto presente nella sua filmografia. Se fate attenzione noterete che in quasi tutti i suoi *kaidan eiga* compare una sposa.

In effetti mi pare che i kaidan eiga *di Nakagawa siano in realtà più dei melodrammi mascherati da film horror, incentrati, appunto, sul sacrificio della figura femminile. Mi chiedevo se ci fossero state delle influenze con autori del cinema giapponese che hanno affrontato temi analoghi, come Kenji Mizoguchi.*

Può darsi, anche se Mizoguchi raffigurava le donne soprattutto all'interno di una relazione con un uomo e le ritraeva soprattutto nel momento della passione amorosa, in un'ottica forse ancora più tragica e tormentata. Nakagawa, piuttosto, amava rappresentare le donne soprattutto nel contesto familiare. Nelle opere di Mizoguchi le figure femminili vivono sempre passioni estreme, di forte odio o amore. Nell'universo di Nakagawa, invece, le donne sono soprattutto spose, mogli, figlie, ritratte nella loro esistenza quotidiana.

L'attenzione alla quotidianità è tipica anche di altri autori nipponici dell'epoca classica come Yasujiro Ozu.

Sì, Ozu era un regista che ammirava molto.

Jigoku

Quali sono le influenze iconografiche di un cinema così ricolmo di trovate visive come quello del regista?

Per esempio, per *Hell* (*Jigoku*, 1960) Nakagawa si è ispirato a rappresentazioni dell'inferno tipiche della tradizione giapponese e buddhista. Anche nel finale di *The Ghost of Yotsuya* (*Tokaido Yotsuya kaidan*, 1959) la protagonista Oiwa, svanita l'orribile deformazione del suo volto, ascende al cielo come il Buddha Amida. Il riferimento va a un'immagine tradizionale che Nakagawa aveva incollato nell'ultima pagina della sua sceneggiatura, in modo da portarla sempre con sé. Lui era solito ritagliare articoli di giornale, soprattutto immagini e foto, di cui si serviva come fonte di ispirazione. Le portava sempre sul set e durante il suo lavoro era continuamente influenzato da queste immagini.

Invece quali sono i retaggi letterari, orientali ma anche occidentali, che stanno alla base dei soggetti e delle atmosfere delle sue opere?

Tra gli autori giapponesi che più amava c'era Ueda Akinari, uno scrittore attivo nella seconda metà del Settecento. Invece tra i romanzieri contemporanei leggeva spesso le opere di Shiga Naoya e Yokomitsu Riichi. Bisogna dire che lui stesso, da giovane, aveva sognato di diventare uno scrittore, ma purtroppo le condizioni economiche della sua famiglia non gli hanno permesso di frequentare l'università. Decise così d'esprimere la sua vena creativa diventando regista. Tuttavia, Nakagawa ha sempre mantenuto nel cuore la passione letteraria e lo stile con cui ha continuato a fare cinema è stato sempre quello di un "giovane scrittore". Tra i classici occidentali, invece, conosceva bene Edgard Allan Poe, come si può notare anche dalle influenze in *Black Cat Mansion* (*Borei kaibyo yashiki*, 1958).

Il percorso creativo di Nobuo Nakagawa è facilmente accostabile a quello di altri registi occidentali che, all'interno dei limitati meccanismi produttivi del cinema di genere, in particolare di quello più "eversivo" dell'orrore, sono riusciti a sviluppare una sensibilità personale, manifestatasi soprattutto sul piano dell'elaborazione visiva. I nomi che vengono subito in mente sono quelli di Roger Corman e Mario Bava.

In Giappone erano arrivati sicuramente i film di Roger Corman e credo che Nakagawa li conoscesse, anche se che non posso dire in che misura ne sia stato ispirato. Anche Mario Bava è conosciuto e apprezzato in Giappone. Credo che ci siano alcuni punti in comune con Bava, a partire proprio dalla possibilità di riuscire a esprimersi con pochi mezzi, cosa che spingeva a escogitare soluzioni visive audaci e inusuali. Ma penso che l'opera di Nakagawa sia più simile a quella di Roger Corman. Ciò che li accomuna è la cura nei movimenti e nei gesti con cui entrambi orchestravano i film e l'atteggiamento nei confronti del fantasma o del mostro, su cui è spesso rivolto uno sguardo compassionevole. In genere le produzioni horror giapponesi e quelle europee fanno spesso riferimento alla tematica religiosa e alla tradizione spirituale, cosa che invece è meno presente nel cinema americano.

Da dove deriva la straordinaria libertà espressiva del cinema di Nakagawa, che sconfina nello sperimentalismo vero e proprio in film come Jigoku*?*

Nakagawa si spingeva sempre al limite dello spazio concessogli dai produttori, tentando di lasciare la propria impronta stilistica sui progetti che gli erano assegnati. All'epoca di *Hell* la compagnia Shintoho era quasi sull'orlo del fallimento e quindi il budget a disposizione era davvero ridicolo, così il regista ha dovuto ingegnarsi parecchio. Tutte le scenografie del film sono merito del direttore artistico Haruyasu Kurosawa, suo collaboratore abituale. Nel corso degli anni si era creata trai due una stretta collaborazione sia professionale che umana. Succedeva spesso che le idee relative alla messa in scena nascessero durante incontri serali – in cui a volte si beveva parecchio sake! – che includevano anche altri membri della troupe. In generale il regista era sempre attento a raccogliere i suggerimenti di tutto lo staff.

Questo è anche il motivo, immagino, per cui Nakagawa amava spesso circondarsi delle stesse persone.

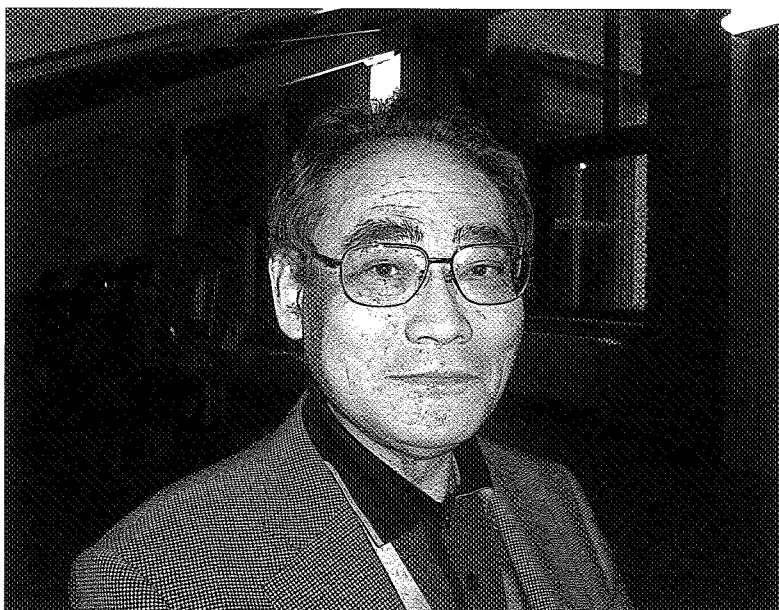
Sì, Nakagawa cercava sempre di creare un ambiente in cui ci fosse una forte collaborazione e affiatamento. Era molto popolare anche tra gli attori, che lo apprezzavano proprio perché erano coinvolti attivamente durante realizzazione. Persino gli interpreti diventati in seguito famosi, nonostante gli impegni, durante i ritagli di tempo lo aiutavano interpretando dei ruoli minori a titolo gratuito.

Roberto Castrogiovanni

Tokaido Yotsuya

Kensuke Suzuki

Note

1. Tra cui, Maria Roberta Novielli, *Storia del cinema giapponese*, Venezia, Marsilio, 2001.

Speciale Cinema Italia Duemila
a cura di Roy Menarini

Esiste sport più divertente della periodizzazione? Se tutto il cinema americano da settembre 2001 può forse essere definito "cinema post-9/11", se tutto il cinema est europeo dopo il 1989 ha meritato la definizione di "cinema del dopomuro", allora che cosa è il cinema italiano degli anni Duemila? Secondo l'ormai celebre pamphlet di Wu Ming[1], la letteratura italiana contemporanea ha subito due importanti scosse. L'una va condivisa con l'Occidente intero, ed è appunto l'attentato alle Torri Gemelle. L'altra, più locale, sarebbe rappresentata dai fatti del G8 di Genova: un sisma d'immaginario, un conflitto di società possibili, un nuovo regime di sguardo (audiovisivo) sul rapporto tra potere e democrazia. Wu Ming suggerisce queste due cause per spiegare il mutato approccio letterario degli ultimi anni – almeno a partire da un gruppo di opere tra loro diverse ma dialoganti – catalogate sotto la definizione di New Italian Epic, beneficamente giunto a rimuovere l'epoca del postmoderno ludico degli anni Ottanta e Novanta.
Che si decida o meno di dar retta al provocatorio libello, non si può negare che esso abbia fatto parlare di sé, che abbia chiamato al confronto scrittori e intellettuali in gran numero, che abbia smosso le acque – peraltro spesso agitate – della critica letteraria. Bene. E il cinema italiano? Nulla è successo. In apparenza. Di nulla si è discusso, se non dei rapporti tra cineasti e politica (il movimento Centoautori). Se non del problema irrisolto dei finanziamenti ai film nazionali. Se non, forse, del ritorno di certi fenomeni, dal cinema d'impegno civile al filone politico, dalla sociologia del cinepanettone al sempre verde neo-neo-neorealismo, in cerca di ulteriori prefissi.
A questo punto si possono scegliere due strade: 1) tacere, perché del cinema italiano non c'è molto da dire, è sempre uguale a se stesso, da almeno venti anni, e se qualcosa cambia, ciò succede grazie ai singoli autori, vecchi (Bellocchio, Olmi) o nuovi (Garrone, Sorrentino); 2) studiare, perché tra le pieghe di questo immobilismo si nasconde tanto, tantissimo, a cominciare dall'identità nazionale che stiamo negoziando attraverso le immagini e a proseguire con le *forme* narrative, stilistiche, simboliche che il nostro cinema assume. Anche chi, come molti di noi, pensa che il cinema italiano mostri un'arretratezza culturale preoccupante e un altrettanto drammatico adeguamento agli stereotipi più provinciali, non può rifiutare il confronto, non deve accontentarsi dei dati macroscopici, non ha facoltà di lasciar correre.
E dunque, visto che le periodizzazioni piacciono anche a noi, approfittiamo di questo 2009, di questa fine decennio, per proporre una prima serie di percorsi. Si tratta – con tutta evidenza – di scelte arbitrarie. Uno Speciale di una rivista non può ambire alla completezza né saturare (o *suturare*) tutti i nascosti anfratti della nostra cultura per immagini. Così, invece che scimmiottare un lavoro ben più completo, si è deciso di partire *random*, di aprire alcune strade di ricerca, di occuparsi – in primo livello – di certi percorsi trasversali che appaiono suggestivi e in grado di illuminare aree ben più ampie di quelle che, a prima vista, cercano di misurare.
Spazio, dunque, ai saggi che seguono, e alle opinioni che se ne possono trarre, con una piccola avvertenza (che ha il sapore della rivendicazione): poco si parlerà, nelle pagine successive, di cinema italiano indipendente, per il semplice motivo che lo stesso gruppo di collaboratori – con l'aggiunta di altri contributori da molte Università italiane – ha già cercato di costruire un bilancio di questa esperienza negli anni Duemila, nel volume *Italiana Off*[2], a cui ci permettiamo di rimandare.
Prima, però, di lasciare la parola ai singoli interventi, vale la pena ricordare – più in generale – quali sono i territori ancora criticamente poco esplorati. Li elenchiamo in maniera rapida, quasi tassonomica:
a) il cinema italiano di fronte a una società frantumata e atomizzata. Vi è un conflitto ideologico tra scenario politico – che a causa del bipolarismo e del perenne prosciugamento di ogni forma discorsiva in nome del "pro o contro Berlusconi" produce un'*assenza*, un vuoto prospettico – e realtà quotidiana? Ciò porta a ignorare un processo esattamente contrario: la modernizzazione dell'Italia ha sortito un effetto di dispersione e di sbriciolamento delle identità del Paese, e così la "scomparsa" di un Popolo con la P maiuscola – già intuita da numerosi storici contemporanei – non ha trovato adeguato corrispettivo nei discorsi pubblici, sociali e nemmeno artistici, almeno a livello di superficie.
b) in quale rapporto il cinema italiano si pensa nei confronti della comunicazione? In che dimensione – finora del tutto ancillare – immagina di costruire discorsi mediali nell'epoca delle nuove tecnologie; e, di conseguenza, come attualizza le potenzialità di narrazione transmediale e seriale che pure sembra cercare di imitare di quando in quando.
c) quali indicazioni provengono dal cinema italiano in termini di civiltà europea e di confronto con i modelli statunitensi da sempre imperanti? In che forma, ci si chiede, i nostri film reagiscono nei confronti di un corpo sociale assai modificato, in che termini osserva se stesso e i suoi cittadini, dove pone il confine tra "folcloristico" e "popolare", anche quando (come accade in questi anni) la televisione contemporanea si candida a gestire personalmente la dialettica tra i due linguaggi.
d) perché sembra impossibile instaurare una riflessione critico-interpretativa sul cinema italiano e i suoi rapporti con gli altri mezzi espressivi? È pensabile un discorso compiuto su cinema e fumetto, nel caso italiano? O su cinema e pittura, o su cinema e web art? O su cinema e videogame? O su cinema e New Italian Epic? O sul cinema e le cosiddette forme brevi della comunicazione, a cominciare dagli spot? (sempre, sia chiaro, distanziandosi da subito dai singoli esempi noti).
e) bisognerebbe inoltre chiedersi se esiste una *iconografia* del cinema italiano contemporaneo. Non basta prendere a pretesto la scarsa attitudine alla costruzione di nuove forme stilistiche e figurali del nostro cinema, e magari assommarla alla simmetrica riluttanza della critica giornalistica e persino accademica nell'occuparsi di iconologia del cinema. Qui c'è uno dei nodi scorsoi dell'immaginario audiovisivo nazionale.

Le cinque domande al nostro cinema non somigliano neanche un po' ai dieci interrogativi posti di recente al Presidente del Consiglio. Non sappiamo nemmeno chi dovrebbe risponderci. E allora i quesiti cominciamo a porceli noi, per primi. Ce ne assumiamo la responsabilità. Cominciamo, quanto meno, a dichiarare gli intenti. E a dare prime, brevi, dubbiose, parziali risposte. Lo facciamo in questo Speciale. Buona lettura.

Note

1. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.
2. Roy Menarini (a cura di), *Italiana Off. Pratiche e poetiche del cinema italiano periferico 2001-2008*, Gorizia, Transmedia, 2008.

Ultimi crodini e lezioni di cioccolata

Influenze della dimensione economico-legislativa su temi e trame del cinema italiano

Il cinema italiano degli anni Duemila non può dirsi assettato su radici epifite. La sua struttura economica e le sue componenti retoriche affondano le proprie fondamenta quantomeno nel decennio precedente, in cui le condizioni economico-produttive sembrano incidere sulle scelte tematiche e persino sulla composizione del sistema di "generi", oltre che sul contenuto ideologico e politico. Lo scarto dell'immaginario evidentemente è occorso col duopolio televisivo, sviluppatosi negli anni Ottanta e pienamente assestatosi nei Novanta. La televisione, divenuta principale produttore del cinema italiano, si conforma anche come essenziale mediatore dell'immaginario.

Il problema, rispetto agli anni Novanta, non è più, o non è solo, il corrispondere alle esigenze "programmative" del *prime-time*, giacché i film italiani hanno trovato nuovi sbocchi attraverso il digitale terrestre e le reti televisive via satellite. La centralità televisiva permane (i principali produttori/distributori restano Rai e Mediaset, attraverso Medusa e 01) seppure rimodulata[1]. Sky firma un accordo attraverso il quale si impegna a programmare ogni film italiano che abbia superato la soglia delle 25.000 presenze in sala e Mediaset attiva negli ultimi mesi una politica aggressiva di concorrenza sulla propria piattaforma digitale. Negli anni passati il condizionamento implicava una subordinazione "diretta" perché il finanziamento proveniva direttamente dai *broadcaster* con una specifica destinazione (la prima serata televisiva) e un conseguente orientamento di cineasti e produttori per la composizione di progetti "finanziabili" spesso a sfondo parenetico-pedagogico. Oggigiorno questa funzione è assorbita dalla narrazione seriale della *fiction*, ma la censura preventiva nei film che si guardano "al cinema" si attiva comunque perché lo scopo diviene il raggiungimento delle 25.000 presenze in sala e le sceneggiature sono costruite e finanziate di conseguenza.

L'effetto è accresciuto dalla necessità, imposta dalla legge Urbani, di reperire il 50% delle risorse per il finanziamento di una pellicola "sul mercato", quale prerequisito per avere acceso ai finanziamenti pubblici garantiti per i film di Interesse Culturale Nazionale[2].

L'effetto del *product placement*, l'introduzione esplicita di marchi commerciali entro i film, non ha lenito le difficoltà di finanziamento dei film di maggiore "rottura". Il mercato pubblicitario per sua natura si rivolge al "macro", verso i film più "facili", per i quali agevolmente si può supporre un esito da *blockbuster*. La volontà di rischio è pressoché nulla, data la natura strettamente commerciale e promozionale, non già imprenditoriale – fattore che pertiene al produttore del film – di queste iniziative.

Il pubblico altamente specializzato dei film che una volta si chiamavano d'essai costituisce un insieme omogeneo e fortemente connotato, fatto questo che, in altri settori, costituirebbe un tratto attraente per i pubblicitari, ma che al cinema risulta un impedimento e un controsenso dal momento che i film d'essai aspirano ad assumere un distacco dal linguaggio consumistico. Resta la possibilità, sviluppata intelligentemente, e non a caso da un'agenzia pubblicitaria (la Top Time), del *naming placement*. Il film *L'ultimo Crodino* (2009) di Umberto Spinazzola è riuscito ad attrarre i finanziamenti della divisione marketing della Campari attraverso una strategia inedita per l'Italia. In questo caso la nota bibita è anche il soprannome di uno dei protagonisti del film che ne apprezza particolarmente le virtù.

La presenza del prodotto all'interno del film è tutt'altro che invadente o posticcia, attentamente misurata in sede di sceneggiatura, al contrario di quanto avviene spesso per i soli "meccanismi" che utilizzano il *product placement* in maniera massiccia, ovvero i film comici vacanzieri.

È evidente che l'operazione è riproducibile, ma non su larga scala e che la stessa non sia esente dai condizionamenti televisivi. Fra i protagonisti del film, infatti, da Serena Autieri, a Dario Vergassola, allo stesso Tognazzi, a Marco Messeri, fino al caso eclatante di Enzo Iachetti, ciascuno gode della propria dose, con diverse entità, di notorietà televisiva. Pur avendo una vena malinconica il film assume i tratti di una "commedia" piuttosto tradizionale. I personaggi vedono fallite le proprie speranze utopiche e il loro tentativo anarchico di riassetto o depotenziamento delle strutture sociali assestate. La loro manovra escapista non riesce, tantomeno quella di ricattare il nucleo del sistema politico-finanziario italiano. La loro sfida alla società viene sanzionata, com'è opportuno in un film "figlio" e finanziato dal sistema stesso. Pur essendo il film grandemente più riflessivo della media dei prodotti cui accede il *product placement*, si fa portatore nel fondo di una morale conservatrice, poiché gli esiti del "politicamente scorretto" (rapimento della salma di Cuccia in Val di Susa, con tutti i portati politici che anche il solo richiamo

geografico implica – non mancano le posizioni ecologiste o anti-TAV) sono condannati al velleitarismo o alla mera enunciazione di principio. Rimane di fondo un malinconico rigetto della contemporaneità, dell'esasperazione della tecnica. Esso in parte si salda ad un radicamento, un attaccamento ai luoghi e alle loro prerogative specifiche che è piuttosto vivo nel cinema italiano contemporaneo (si pensi ai film di Winspeare, di Ligabue, del gruppo di cineasti napoletani che hanno partecipato a *I vesuviani*, Pappi Corsicato, Antonietta De Lillo, Antonio Capuano, Stefano Incerti, Mario Martone, 1997) ma, al contempo, ne avverte la soffocante minimalità e ripetitività. Si tratta di un sentimento non esattamente anti-globalizzazione quanto piuttosto pro "localizzazione", sebbene anche il "locale" possa essere soffocante o nascondere rischi di stereotipizzazione. Questa impostazione, volta alla valorizzazione dei luoghi meno noti della provincia, prende avvio negli anni Novanta. Se la possibilità di accedere ai finanziamenti dell'ex art. 28 della legge cinema consentiva di decentrare le realtà produttive sviluppando l'attenzione per i "territori", l'eredità di tale istituzione è stata raccolta dalle Film Commission, che operano talvolta in una logica di valorizzazione "turistica", ma che spesso hanno saputo finanziare film nei quali le location fossero parte integrante delle storie senza indiscreti esibizionismi. Sono i casi, ad esempio delle Film Commission piemontese (*Dopo mezzanotte*, Davide Ferrario, 2003; *Texas*, Fausto Paradivino, 2005; *Il vento fa il suo giro*, Giorgio Diritti, 2005; *La spettatrice*, Paolo Franchi, 2003) e friulana (*Come Dio comanda*, Gabriele Salvatores, 2008; *La ragazza del lago*, Andrea Molaioli, 2007; *La sconosciuta*, Giuseppe Tornatore, 2006) dove, nei film finanziati, spesso i paesaggi divengono elementi essenziali, quasi co-protagonisti non mero sfondo cartolinesco-reclamistico.

L'elegia della provincia italiana – o di una metropoli che si fa provinciale – dove i rapporti si fanno più stretti, privati, e non dispersi nell'ammasso informe della folla metropolitana, costituisce una demarcazione tematica che procede con continuità dal cinema degli anni Novanta e che sembra costituire una linea di tendenza forte proprio per le commedie di cassetta che però rigettano la via della risata corriva. Esemplari per questa tendenza sono, da *Il ciclone* (1996) a *Una moglie bellissima* (2007), i film di Leonardo Pieraccioni, in gran parte ambientati in ameni paeselli della Toscana, costantemente bagnati dal sole e nei quali l'intreccio dei rapporti privati e la conoscenza personale degli abitanti sembra essere la regola (il conflitto in *Una moglie bellissima* si instaura proprio tra il permanere dei valori provinciali e familiari e l'abbandono del marito e del lavoro di fruttivendola anche se, naturalmente, nel finale i valori coniugali finiscono con lo spuntarla), oppure i film di Aldo, Giovanni e Giacomo con scorribande da *road-movie* in imprecisate località del Centro-Sud e dove persino la Milano notturna di *Chiedimi se sono felice* (Aldo, Giovanni e Giacomo, Massimo Venier, 2000) diviene talmente domestica da sembrare interamente percorribile in bicicletta o quella de *Il cosmo sul comò* (Marcello Cesena, 2008), talmente amichevole da consentire una sostituzione funzionale fra spiaggia vacanziera e stadio di San Siro.

Questa immagine dell'Italia da "Mulino Bianco" si presta a potenziali valorizzazioni di prodotti che vogliano segnalare la genuinità ed il legame con le tradizioni italiane. In *Una moglie bellissima* i marchi "incastrati" all'interno delle maglie del film sono Pane degli Angeli, Chinò San Pellegrino e Cameo. Si tratta di tre marchi che, non a caso, fanno parte del comparto merceologico alimentare e, che, nella loro identità presso il potenziale consumatore, si vogliono costituire secondo un'isotopia che mette al proprio centro la dimensione "familiare" (come risulta chiaro dalla raccolta degli spot della Cameo dagli anni Settanta a oggi reperibile sul sito dell'azienda), "genuina" e "tradizionale" (i colori tenui, la filastrocca introduttiva e l'iconografia religiosa, il riferimento alla storia decennale dell'azienda – tutto quanto possa allontanare la sensazione che i tratti di un prodotto industriale – che si reperiscono sul sito della Paneangeli) e in contrapposizione ai cibi e ai sapori omogeneizzati o globalizzati (lo spot "Bevi fuori dal coro" del chinotto San Pellegrino, chiaramente giocato sulla contrapposizione al simbolo mondializzato Coca-Cola).

L'immagine dell'Italia che emerge da queste produzioni è certamente fittizia e "da esportazione". La mancanza di credibilità e consapevolezza storica nei film "da product placement" è la regola. Il rischio è di percepirne una specie di fluttuazione nel vuoto, di costruzione distaccata da una qualche minima correlazione con la realtà. Avviene nelle commedie natalizie di Neri Parenti, dove il *product placement* interviene quasi come uno *spot* interrompendo il processo della sospensione della credulità o quantomeno dell'illusione referenziale[3], altrettanto in certi film che sembrano funzionali al prodotto, accomodati attorno ad esso, più che il contrario: è il caso de *L'allenatore nel pallone 2* (Sergio Martino, 2007). Il protagonista, Lino Banfi/Oronzo Canà, celebre per il pubblico sia per la notorietà dell'attore che per il fenomeno di devozione *trash* che il film del 1984 ha saputo meritarsi attraverso gli innumerevoli passaggi Tv, allenatore di una squadra di calcio fittizia, partecipa costantemente ai programmi sportivi Sky e Mediaset. Viene confermata la contiguità con l'immaginario televisivo di certo cinema commerciale, evidenziando il ruolo peculiare del prodotto calcio sulle *pay-tv* che prevede la serie A quale veicolo trainante della propria offerta a pagamento. È un film che esiste solo nel circuito della promozione reciproca.

Il film "esiste per la TV", in funzione di essa, la promuove e si giova della promozione che essa compie del "marchio" *L'allenatore nel pallone*.

Altro caso simile è *Lezioni di cioccolato* (2007) di Claudio Cupellini, che sebbene risulti, a detta di alcuni analisti che ne hanno indagato la prerogative da una prospettiva *marketing oriented*, un film che sviluppa una strategia non esplicita di richiamo al prodotto[4], appare al fruitore come totalmente estraneo alla realtà e del tutto proiettato sulla valorizzazione del cioccolato della Perugina. La storia non detiene nemmeno un grado minimo di credibilità. Il richiamo pavloviano alla "squisitezza" del cioccolato, che il set fa corrispondere a quello della Perugina, è continuamente evocato:

> Il p.p. presente nel film *Lezioni di cioccolato* risponde anche all'esigenza dell'azienda di fare un film in cui venisse celebrato il cioccolato. Questo concetto è alla base del matrimonio di interessi con Perugina su questo film: non si tratta di un p.p. classico con la promozione del singolo prodotto, ma piuttosto di "un'esaltazione del cioccolato". Questa era anche un'esigenza di sceneggiatura del film, accolta calorosamente da Nestlè[5].

La possibilità di accedere a investimenti pubblicitari da parte dei film di ricerca non è impedita esclusivamente da considerazioni di tipo utilitaristico, basate sulla commisurazione del pubblico eventuale, ma anche da una situazione di evidente controllo del mercato distributivo da parte di pochi soggetti, sostanzialmente due, Medusa e 01. Fatto salvo il caso del tutto peculiare del documentario, le sole società, nel decennio Duemila, a vantare un numero di film distribuiti paragonabile a quello delle due maggiori sono Istituto Luce e Mikado (sebbene il numero di film distribuiti sia decisamente minore rispetto ai due leader), ma con una capacità di penetrazione sul mercato imparagonabile, al contrario di Filmauro e Warner che però hanno concentrato i loro sforzi su una ventina di film ciascuno di certo riscontro. Diverso è il caso di Lucky Red, Fandango e Lantìa che provano a comporre un listino che punta su un numero di titoli "medio", sempre attorno ai venti film in dieci anni, ma che ricerchi la qualità accanto alla quantità – in maniera meno spiccata per Lantìa – (Fonte: www.cinemaitaliano.info). Nel loro insieme queste realtà arrivano a stento alla quantità dei film distribuiti dalle prime due. È evidente, dunque, che la possibilità di risalire l'*escalator* Sky è davvero minima per chi è fuori

Questa notte è ancora nostra

dalle due *Major* e davvero massima per gli altri e un abuso di posizione dominante sarebbe rafforazto dalla recente ipotesi di fusione fra Medusa e Warner Village. Dunque, ancora di più, i film tendereanno a riconsegnarsi ai valori familiari, ai buoni sentimenti, ad ideali politicamente corretti purché restino assegnati alla virtualità.

> Ma il punto dolente, anzi cruciale, è proprio l'integrazione verticale che i due maggiori produttori di cinema italiano hanno applicato: poiché il film deve andare in televisione, dovrà rispettare tutta una serie di parametri estetico/formali (lunghezza, ritmo, lingua parlata, attori principali, tipi di inquadrature, scelta delle musiche, tipo di immagine). Tutti elementi questi che caratterizzano il linguaggio del cinema, in parole povere[6].

Ci si trova, dunque in una specie di dispositivo di controllo foucaultiano, e i recenti provvedimenti sul credito d'imposta non sembrerebbero essere la soluzione (già si paventa la diminuzione delle quote d'acquisto dei film da parte delle Tv).
La dimensione economica e il quadro normativo sono tutt'altro che irrilevanti per la costituzione del parco tematico del cinema italiano, nonché dell'ideologia sottintesa e della sua dipendenza dall'immaginario televisivo. L'emergere di generi come il Teen-Movie o il successo commerciale dei film medio-autoriali è tutt'altro che estraneo alle esigenze imposte dalle strutture economico-legislative. Un pubblico giovane o che vuole distaccarsi dalla semplicità del linguaggio televisivo, senza però destrutturazioni violente dei propri canoni, è il nucleo forte dei frequentatori delle sale. Questi film si dedicano dunque a una pura rappresentazione mimetica della realtà, ricostituendo i desideri del corpo sociale o le sollecitazioni politiche, senza però riuscire ad essere vero e proprio mediatore dell'azione. Il disagio sociale e politico è *denunciato*, ma mai se ne teorizza una rottura veramente possibile, anche nei casi di maggiore consapevolezza come *Il caimano* (Nanni Moretti, 2006), i *mockumentary* della Guzzanti, *La fabbrica dei tedeschi* (Mimmo Calopresti, 2008) o *Tutta la vita davanti* (Paolo Virzì, 2007). Che dietro al pessimismo del cinema italiano si nasconda anche l'immobilismo, la "paura" dell'azione diretta, della reazione, degli anticorpi del "sistema" è possibile: la paura di non potere più continuare a girare liberamente, o a girare *tout court*.
Restano escluse proprio le zone più vitali del cinema italiano: i film indipendenti e sperimentali, ma anche film che ambirebbero a pubblici ampi ma che, per questioni di censura esercitata attraverso la chiusura a riccio del mercato, ne vengono esclusi (è il caso del film di Paolo Benvenuti, *Segreti di stato* su Salvatore Giuliano, del 2003). L'esercizio dell'interdetto avviene anche per questioni "formali" (se un film è poco "leggibile"). I cineasti si industriano cercando situazioni di resistenza varie: attraverso la prevendita dei biglietti o di quote del film , attraverso il basso budget e la costituzione di case di produzione in proprio (Louis Nero) o lo scavalcamento delle sale per accedere direttamente a Tv o home video (Alex Infascelli), attraverso la distribuzione via internet o in canali alternativi: centri sociali (Tekla Taidelli), festival, Cineclub, scuole, associazioni (Vittorio Moroni). Si tratta di una sottile, sotterranea lotta intestina...

Federico Giordano

Note

1. Sul rapporto cinema-tv nel cinema italiano corrente cfr. Fabrizio Montanari, "Al di là della sala cinematografica", in Francesco Casetti, Severino Salvemini (a cura di), *È tutto un altro film. Più coraggio e più idee per il cinema italiano*, Milano, Egea, 2007, pp 53-112.
2. Cfr. Alessandro Usai, Alessandra Priante, "La nuova normativa: tecnicalità e obiettivi", in Carlo Macchitella, Alberto Abruzzese (a cura di), *Cinemitalia 2005. Sogni, industria tecnologia, mercato*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 52- 53; Giovanna Endrici, "Il sostegno pubblico all'attività cinematografica", *Aedon. Rivista di arti e diritto on-line*, n. 1, 2006, http://www.aedon.mulino.it/archivio/2006/1/endrici.htm.
3. "In alcuni casi, come nella serie di 007, ma non solo, l'eccesso di *product placement* conduce a un paradossale effetto di ritorno negativo, in cui la natura commerciale degli inserimenti è così evidente e la loro quantità tanto elevata che il consumatore reagisce in modo negativo in quanto percepisce chiaramente lo scarso realismo della rappresentazione". Daniele Dalli, *Il product placement cinematografico: oltre la pubblicità?*, relazione tenuta presso il 3rd International Congress Marketing Trends, in http://www.escpeap.net/conferences/marketing/pdf_2003/it/dalli.pdf.
4. Paolo Ferrari, Gaetano Blandini, "Product placement", *I Quaderni dell'Anica* , n. 1, 2008, p. 38.
5. Dichiarazione di Marco Chimenez, *ivi*.
6. Marco Giallonardi, "Tempi duri per il cinema italiano. Ditribuzione e invisibilità del cinema indipendente", *Frameonline*, n. 76, marzo-aprile 2008.

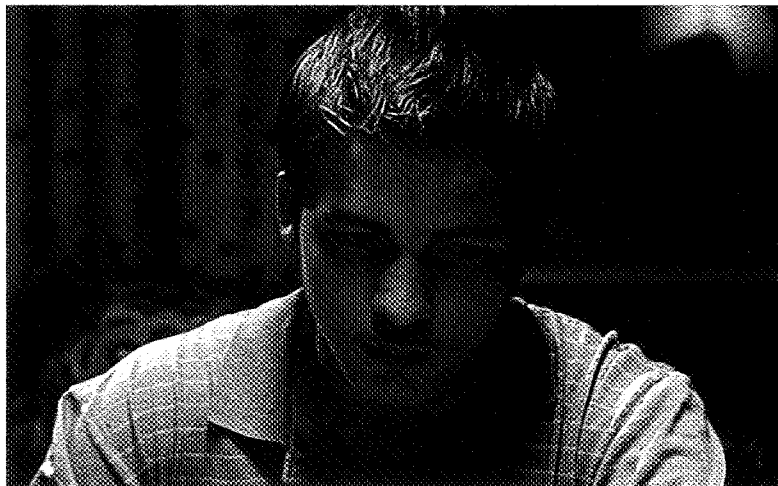
Una moglie bellissima

Corpi estranei, film nostrani

Per una compatibilità teorica

Umberto Galimberti ha scritto che "gli uomini non hanno mai abitato il mondo ma sempre e solo la descrizione che di volta in volta la religione, la filosofia, la scienza hanno dato del mondo"[1].
E quando il mondo diviene il nostro cinema sembra ancora più difficile rappresentare, descrivere, significare ciò che si esperisce come diverso, che si vive e si vede come tale. Il raccontare, in un certo senso, porta a una mediazione, a una negoziazione tra l'io e la storia, tra il soggetto e l'oggetto, tra lo schermo cinematografico e lo spettatore: "la situazione del mondo contemporaneo ha, però, cambiato profondamente la costruzione intellettuale dell'oggetto"[2], non solo nello studio antropologico, ma anche nella sua rappresentazione a livello artistico. Il proliferare di immagini, testimonianze, pensieri, formati, supporti, canali di comunicazione, modifica anche il modo stesso di leggere e decodificare i messaggi contenuti nei nuovi media: il lavoro di mediazione si semplifica e si complica allo stesso tempo. L'oggetto di studio muta, diviene *altro* da sé. Questa doppia articolazione – oggetto in carne ed ossa e il suo *encadrages* in un piano prospettico digitalizzato – modifica il rapporto tradizionale tra "studioso" e "oggetto di studio": "oggi i viaggi, i flussi emigratori, le diaspore, le nuove tecniche di comunicazione, rendono apparentemente meno vitale la mediazione antropologica"[3].
Si apre così, un "terzo spazio della cultura" quello della migrazione, dello straniamento[4], accompagnato dalla critica al modernismo illuminista[5]. Raymond Williams parla di nuove "strutture del sentire". Il passaggio a una post-modernità va inteso, secondo David Harvey, come un imporsi in tutti i campi della produzione artistica e culturale di un diverso modo di elaborare, osservare e analizzare i fenomeni. D'altra parte il postmoderno evidenzia una frattura e ne rivela la sua eterogeneità e differenziazione a partire da una de-universalizzazione dei linguaggi e delle categorie interpretative.
In questo contesto nasce la figura di un intellettuale specifico (in opposizione all'intellettuale universale) il cui compito non è quello di sostituirsi agli altri, ma di dar loro gli strumenti necessari all'auto-rappresentazione[6]. Il discorso teorico post-coloniale si articola su queste categorie in opposizione agli stereotipi ideologici.
Per una fenomenologia della formazione che ponga al centro dei suoi interessi l'individuo in rapporto alle alterità reali e virtuali che attraversano la sua vita, è necessario analizzare alcune forme che oggi producono la rappresentazione della realtà[7].
Tra queste emerge quella cinematografica che, tralasciando l'antropologia visuale[8], procede su due linee differenti: da una parte i film di fiction e di non fiction realizzati da registi italiani e, dall'altra, i film diretti dall'"oggetto" stesso della rappresentazione.
I differenti livelli di figurazione audiovisiva dell'*altro* complicano ulteriormente il dibattito teorico sulla rappresentabilità del diverso.
Se da una parte il discorso teorico verte sulla mutabilità della metodologia di studio, il problema in ambito cinematografico diviene come poter capire la cultura attraverso i film, non tralasciando il fatto che oggi in Italia si possa iniziare a parlare di multiculturalità[9].
Il dibattito europeo sull'immigrazione ha prodotto una cospicua letteratura critica e ha portato a una presa di coscienza del rapporto dicotomico tra globale e nazionale, per cui si assiste da una parte a una de-territorializzazione dell'economia, dall'altra a una ri-nazionalizzazione della politica sull'immigrazione. L'Italia, rispetto a molti paesi europei[10], si è confrontata solo nell'ultimo trentennio con i processi migratori extra-comunitari e questa nuova condizione, non ancora metabolizzata e mal affrontata dalla comunità nazionale, ha un riscontro nel cinema contemporaneo italiano.
I film di fiction italiani che trattano dell'immigrazione sono solo un'esigua percentuale della produzione nazionale, molti di più invece i film che utilizzano personaggi extracomunitari come elemento casualmente diegetico e il più delle volte stereotipato.
La marginalità del tema trattato si verifica anche da un altro punto di vista, che pone i film italiani agli antipodi, per esempio, della produzione francese[11]: a parte pochissime eccezioni, i film che accennano alla presenza dell'extracomunitario sul suolo italiano non sono generalmente film d'autore, ma film che navigano nel sottosuolo della produzione convenzionale.

Sottoculturale vs *popolare... il cinema off italiano*

Il cinema italiano sui migranti non può essere considerato a tutti gli effetti un cinema popolare se con popolare si intende un elemento diffuso tra le masse, un'opera che viene vista dalle masse. I film sui migranti appartengono il più delle volte al *circuito off* del cinema, sono in un certo senso periferici, come periferiche e marginali sono le storie che rappresentano.
Il termine popolare può avere però anche un'altra accezione: aspetto della società che appartiene all'immaginario comune, alle tradizioni. Popolare è, quindi, anche l'esito della dialettica tra le forze e le relazioni "che sostengono la distinzione, la differenza tra ciò che può e non può essere annoverato tra le forme dell'élite culturale"[12]. Da questo punto di vista la cultura dei migranti in Italia, nella realtà potrebbe far parte di quest'ultima categoria, quella che si interseca al di fuori delle linee della cultura dominante. Diversamente i film sui migranti non compiono lo stesso percorso dei soggetti viventi collocati come (sub)attanti nella società.
Si potrebbero così ipotizzare due diversi livelli interpretativi: un *livello a* per indicare tutto ciò che appartiene alla vita reale delle società o dei gruppi migranti; un *livello b* per indicare la rappresentazione audiovisiva di questi ultimi.
Se nel primo caso le usanze e i costumi delle persone immigrate in Italia

Saimir

costituiscono una cultura altra, parallela rispetto a quella dominante, nel secondo il problema culturale non riguarda più il contenuto del messaggio filmico, ma è strettamente legato al film in quanto oggetto a sé stante. Quindi i film sugli immigrati non costituiscono, da un punto di vista di incassi, un prodotto che circola in modo più o meno diffuso tra le masse, ma paradossalmente la rappresentazione che i registi fanno degli immigrati corrisponde a quella che è l'idea che la gente comune si è fatta degli extracomunitari.

Una concezione stereotipata, semplicistica, parziale, comune, popolare: a costituire il carattere popolare dei film sugli immigrati è dunque una dimensione più aleatoria e astratta, quella delle credenze, la stessa che ha a che fare più con il pubblico (il destinatario), che con il testo filmico.

Per questo i film in oggetto sono più che altro la rappresentazione di una sottocultura.

Se dal punto di vista teorico[13] si può parlare di *encadrage* dello straniero, da un punto di vista strettamente cinematografico possiamo invece parlare di una sorta di *décadrage* – senza scomodare troppo Pascal Bonitzer[14] – della figura dell'immigrato.

Fame chimica – film di Antonio Bocola e Paolo Vari (2004) – esemplifica questo andamento perimetrale della rappresentazione dell'immigrato: due sottoculture a confronto, una interamente italiana, l'altra extracomunitaria. La prima indagata dall'interno dei rapporti familiari e amicali dei giovani personaggi bianchi, l'altra osservata dal di fuori, nei giardini del quartiere dietro una rete che ricorda le recinzioni dei CPT. Gli uni *working-class heroes*[15] con cui lo spettatore familiarizza subito, gli altri detentori di un *black power* ormai decaduto, che è meglio tenere alla larga dalla comunità bianca. L'unica loro eredità è quella dell'*ethnic*, privata però di qualsiasi connotazione positiva e costretta a un ribaltamento semantico: in un'epoca in cui, dice Stuart Hall[16], più nessuno si qualifica come "razzista", l'aggettivo "etnico" è servito a rilanciare e riqualificare atteggiamenti razzisti; gli "altri", i "non-europei", gli immigrati vengono resi riconoscibili nella loro presunta diversità in quanto portatori di valori e comportamenti "etnicamente" non compatibili con quelli condivisi dagli italiani. Per regolarizzare l'inaccettabile ecco le squadre di skinhead che tanto ricordano i cani di *La fame e la sete* (1999) di Antonio Albanese. Un altro film, a cavallo del Duemila, ambientato in parte nel nord Italia, che fa sorridere, ma anche riflettere sulla perdita d'identità, non solo da parte degli immigrati assunti nella fabbrica di Ivo Perego (interpretato da Albanese), contro cui lo stesso aizza cani feroci per riportarli all'ordine e alla disciplina lavorativa, ma anche da parte dello stesso protagonista che rinnega le sue radici meridionali, assumendo un accento puramente brianzolo e modificando il suo nome di battesimo (da Salvatore a Ivo). Questo quasi a dare credito a quelle teorie razziste di tipo biologico, per cui i meridionali geneticamente discendenti dagli africani sono inferiori rispetto ai settentrionali. Ma a ricondurre Ivo alle sue radici è la ragazza a cui sta dando un passaggio che, a sua insaputa, lo fa imbarcare in una nave diretta in Albania.

Le soluzioni del problema del multiculturalismo centrate sull'inclusione e non sull'esclusione, sul superamento della disuguaglianza e sulla neutralizzazione delle differenze culturali, sul trionfo della differenza culturale ecc. presentano alcuni problemi dovuti all'assunto di poter calare la nuova materia multiculturale in forme argomentative e politiche tradizionali[17] fino a scomparire del tutto.

L'assunto del *décadrage* multiculturale viene completamente de-figurativizzato in *Tutta la conoscenza del mondo* di Eros Puglielli, film uscito nelle sale nell'agosto del 2001, qualche mese prima dell'attentato dell'11 settembre. Anche questo film non è esplicitamente sull'immigrazione, ma ancora una volta è l'espressione di una sottocultura bianca che non riesce a incontrarsi con quella straniera, in questo caso particolare con quella di uno pseudo-santone indiano, di cui si sente solo parlare, ma che non compare in tutto il film. È uno straniero reso *off* dal riquadro cinematografico. L'unica sua emanazione sembra essere quella di un alieno, uomo fatto di luce, che segna l'inizio e la fine del film. L'alterità, qui irraggiungibile, è esplicitamente incomprensibile, non tangibile, assimilabile ad un'entità aliena: l'extraterrestre diviene metafora dell'extracomunitario (e viceversa) oggettivando così la paura dell'ignoto, in cui però risiede tutta la conoscenza del mondo.

La ricerca di un'identità

I film italiani che rappresentano lo straniero lo fanno ancora in una forma embrionale, in un certo senso vicina alle teorie di Edward Said che, in *Orientalismo* (1978), mette in luce proprio le modalità di rappresentazione dell'Oriente da parte dell'Occidente, evidenziando come "ogni discorso (o rappresentazione) sull'alterità appare fondato e legittimo soltanto all'interno del sistema di potere che l'ha prodotta"[18]. Ecco quindi l'importanza di rendere l'oggetto della rappresentazione, "soggetto" della storia. A livello cinematografico, però, non si può parlare di soggettivizzazione dei "subalterni", tutt'altro la produzione italiana su questo tema nell'ultimo decennio, sembra aver fatto dei passi indietro (a parte rarissime eccezioni[19]), rispetto ad alcuni film degli anni Novanta.

La rappresentazione dell'altro sembra più un tentativo di riscoprire la propria identità, per questo la narrazione cinematografica dello straniero funziona più come espressione del proprio dominio identitario, che come vero e proprio discorso oggettivo sul multiculturalismo.

Un esempio ce lo fornisce *Sangue vivo* (2000) di Edoardo Winspeare e a dichiararlo è proprio lo stesso regista. "Penso che la Puglia [...] si sia posta un problema di identità, e sia tornata alle origini: era dalla Puglia che partivano le Crociate, era qui che arrivavano i profughi. Ora arrivano nuovi profughi, arrivano gli albanesi, i curdi"[20].

La Puglia, oltre a essere la terra della pizzica, è anche la regione italiana che ha assistito in prima persona all'esodo degli albanesi: Edoardo Winspeare semina dei brevi accenni a questa problematica. Effettivamente gli dedica poco spazio – d'altra parte il film è un'altra storia – ma i riferimenti che lancia sono un ottimo spunto di riflessione che necessitano, però, di un approfondimento extratestuale e si presentano quale documento realistico della vita quotidiana del protagonista.

Nell'introdurre l'immigrazione clandestina, il film sfiora, però, un altro aspetto fondamentale del rapporto tra italiani e albanesi: "Per me lei è troppo giovane" dice Zimba agli uomini albanesi "se è minorenne io non la porto. [...] Per noi le femmine sono sacre, voi le massacrate e le mandate sulla strada".

La preoccupazione di Zimba non è dunque la clandestinità e l'illegalità che ruota attorno a questa problematica, ma la riaffermazione del proprio dominio culturale tramite le differenze: una volta sbarcati sulle coste di Valona, quattro uomini e una ragazzina, probabilmente minorenne, con poche battute di sceneggiatura, danno il quadro completo della condizione della donna in Albania.

Qualcosa di simile avviene in *Tornando a casa* (2001) di Vincenzo Marra, film su quattro pescatori (tre napoletani più il tunisino Samir) che abbandonano le acque napoletane per trovare maggior fortuna sulle coste afro-siciliane. Una volta raggiunte le acque straniere l'*alter* diviene *nemo*, nessuno. L'immigrato, nel buio del mare, perde la sua accezione di diversità, per divenire paradossalmente uguale ai suoi compagni italiani. Anzi i ruoli tra i componenti dell'equipaggio si invertono: durante le sortite notturne vicino alle coste africane, i tre marinai napoletani divengono clandestini inseguiti dalla motovedetta africana. In questo contesto tutti i personaggi perdono la propria identità ad eccezione di Samir, forte della propria esperienza di alterità. A ristabilire i ruoli nella piramide gerarchica della società, sono le invettive razziste di Giovanni: "Sono merda! Questa gente è solo merda, come questi. Non sono compagni tuoi quelli? Eh? Più merda di te". Samir viene riportato al mero valore della merce.

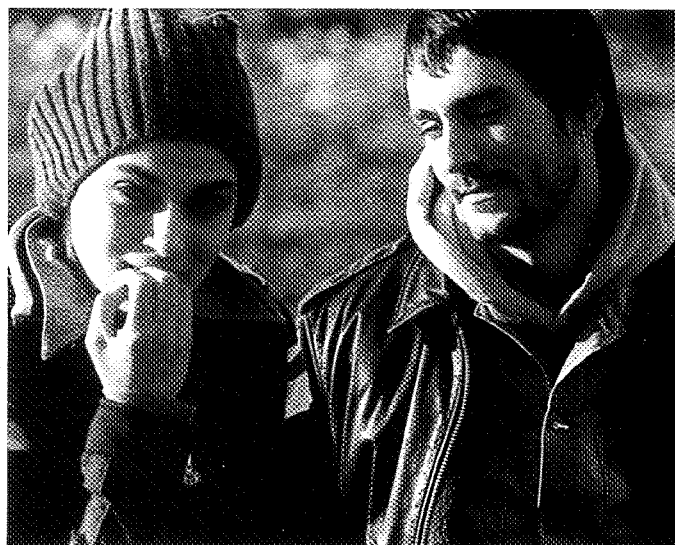
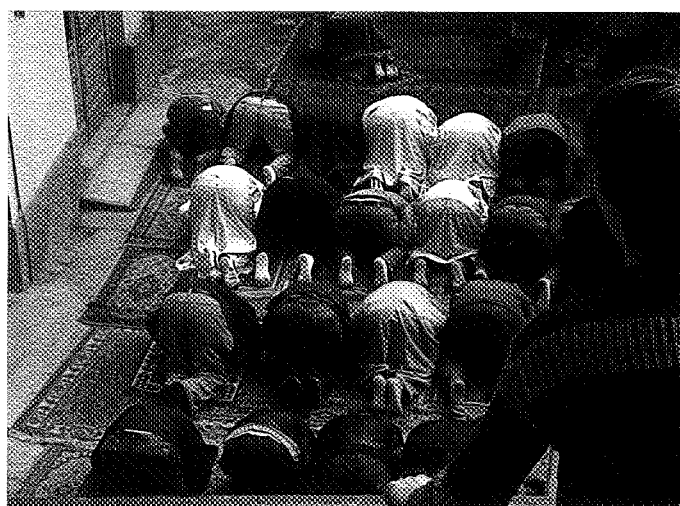
È evidente che l'equilibrio è solo apparentemente ristabilito. I quattro. dopo la turbolenta esperienza che li ha privati del loro ruolo, ritornano in patria, presso le coste napoletane. Ancora una

Sangue vivo

volta si scontrano con l'impossibilità di affermarsi in quanto attanti sociali nella propria terra gestita dalla camorra. Questa consapevolezza di perdita di identità induce Franco a sognarne una nuova in America, costruendo nella sua mente, il riflesso dell'immigrazione di Samir, verso mete più lontane. Franco vorrebbe andare in America con Rosa, la fidanzata, prolungando la traiettoria di una migrazione tutta contemporanea (quella di Samir) sull'asse temporale del passato (le migrazioni italiane verso l'America), ma alla fine del film si troverà a ripiegare l'andamento spazio temporale della sua idea di partenza, per ripercorrere in senso opposto il suo viaggio verso una vita nuova.

Angelita Fiore

Note

1. Citato in Matilde Callari Galli, Mauro Ceruti, Telmo Pievani, *Pensare la diversità. Per un'educazione alla complessità umana*, Roma, Meltemi, 1998, p. 127.
2. *Ivi*, p. 128.
3. *Ibidem*.
4. *Ivi*, p. 131.
5. Cfr. Miguel Mellino, *La critica postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2005.
6. *Ivi*, p. 63.
7. Cfr. M. Callari Galli, M. Ceruti, T. Pievani, *op. cit.*, p. 130.
8. *Ibidem*.
9. Sul concetto di multiculturalismo, cfr. Carlo Galli, *L'umanità multiculturale*, Bologna, Il Mulino, 2008.
10. Tra i paesi di vecchia immigrazione ricordiamo la Francia, l'Inghilterra e la Germania, mentre quelli di nuova immigrazione sono la Spagna, l'Italia e la Grecia, cfr. Alessandro Dal Lago, *Non-persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*, Milano, Feltrinelli, 2008.
11. Ad esempio, molto diffusi sono i film sulle *banlieues*.
12. Stuart Hall, *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*, Milano, Il Saggiatore, 2006.
13. Mi riferisco ad esempio ai *Subaltern Studies* e agli studi postcoloniali che cercano di restituire all'*oggetto* della rappresentazione il suo ruolo di *soggetto*.
14. Secondo Bonitzer il *décadrage* viene caratterizzato da tre aspetti: 1) il décadrage crea un vuoto al centro dell'immagine; 2) esso riaccentua la cornice come bordo dell'immagine; 3) infine non può essere riassorbito che con la sequenzialità. Diversamente, in questo contesto, considero il *décadrage* come l'opposto di "centratura" della figura dell'immigrato, e non come un motivo di stile, così come lo intendeva Bonitzer: l'immagine cinematografica dell'immigrato viene messa ai margini della storia. Per quanto riguarda le teorie di Bonitzer cfr. Jacques Aumont, *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 91-93.
15. Enrico Biasin, "Working-class Heroes a Quarto Oggiaro", in Roy Menarini, *Italiana Off. Pratiche e poetiche del cinema italiano periferico 2001-2008*, Gorizia, Transmedia, 2008, p. 162.
16. S. Hall, *op. cit.*, p. 29.
17. Cfr. Carlo Galli, *op. cit.*
18. Miguel Mellino, *op. cit.*, p. 43.
19. Vedi ad esempio *Saimir* (Francesco Munzi, 2004), *Le Ferie di Licu* (Vittorio Moroni, 2006), *Orchestra di Piazza Vittorio* (Agostino Ferrente, 2006), *La sconosciuta* (Giuseppe Tornatore, 2006), *Il resto della notte* (Francesco Munzi, 2008).
20. Vito Zagarrio (a cura di), "Incontro con Edoardo Winspeare. Alla scoperta di una civiltà scomparsa", *Cinema Sessanta*, n. 255, 2000, p. 17.

Fame chimica

Il resto della notte

Sono come tu mi vuoi

Cool-tura teenager nel cinema italiano contemporaneo

> La vidi all'improvviso/Mentre eravamo in fila/Con la crema abbronzante effetto terra di Sicilia/La stessa che uso io da anni/Ma è stata la scimmietta sul telefonino a conquistarmi [...] dai dimmi se ti va di andare al cinema/A limonare al multisala all'americana [...] Volevi un quarantenne come Bova/Ma ti sei fatta uno che sembra Borat [...] Il film italiano rinasce adesso/Col tempo delle mele pimpato col lucchetto [...] Ma questo film è un pacco/Ci sta prendendo in giro/Ma dove sono sti ragazzini/Che fanno flessioni sopra i gradini/Non è che chiedo di Pasolini, però non siamo tutti Pariolini/O trentenni in crisi/e tredicenni fesse che se Moccia non scrivesse leggerebbero solo sms.
>
> J-Ax, *Limonare al multisala*

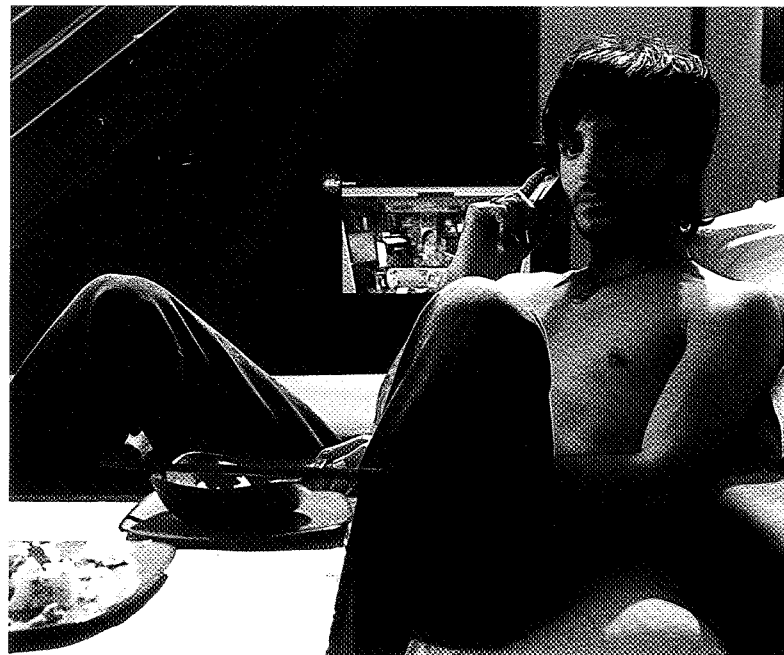
La canzone che avete appena letto scorre nei titoli di coda di *Ti Stramo - Ho voglia di un'ultima notte da manuale prima di tre baci sopra il cielo* (Pino Insegno, Gianluca Sodaro, 2008) prima parodia del teen movie all'italiana. Non siamo nei lidi della grande musica: gli autori sono il gruppo rap degli Articolo 31. E leggendo si ha quasi l'impressione che Pasolini sia stato citato solo perché fa rima con Pariolini. Tuttavia la canzone è un compendio non solo del genere ma anche dell'immagine dei giovani così come emerge nei film adolescenziali dell'ultimo decennio. La lasceremo, dunque, come sottofondo al viaggio che intraprenderemo nel mondo teen.
Un mondo raccontato in maniera omogenea, al di là delle intenzioni più o meno autoriali, delle scelte più o meno commerciali o pianificate di chi si è confrontato con l'universo dei giovani. Faremo, inoltre, qualche incursione anche nei film che non rientrano propriamente nella categoria *teen movie* ma che hanno messo al centro una storia con uno o più protagonisti adolescenti per catturare questo segmento anagrafico di pubblico. È il caso, ad esempio, di film come *Ricordati di me* (Gabriele Muccino, 2003) o *Che ne sarà di noi* (Giovanni Veronesi, 2004), *Parlami d'amore* (Silvio Muccino, 2008), *Melissa P.* (Luca Guadagnini, 2005). Sono pellicole che danno una rappresentazione dell'universo adolescenziale in linea con quello proposto dai cosiddetti *teen movie*, ma che sono stati pensati e girati non solamente per un pubblico di giovanissimi, come quello, ad esempio, che si riconosce più direttamente nelle storie raccontate o tratte dai libri di Federico Moccia.

"I ragazzi vanno presi e lasciati. Sesso solo sano sesso", urla una ragazza all'inizio del film *Scusa ma ti chiamo amore* (Federico Moccia, 2008). L'immancabile voce off ci informa che nel suo gruppo di amiche diciassettenni: "Una sola ha veramente il coraggio d'innamorarsi". I sentimenti dei giovanissimi sono già "consumati". In tutti i film, e a più livelli, si percepisce una disillusione generalizzata nei confronti dell'amore. La maggior parte dei protagonisti, inoltre, vanta una carriera sessuale di tutto rispetto. La sessualità è esibita e, cosa poco comune fino a qualche tempo fa, sono le ragazze ad avere maggiore esperienza e soprattutto consapevolezza del loro potere seduttivo. Riteniamo, infatti, che *Melissa P.*, nonostante il lancio come film "scandaloso", si sia rivelato, poi, piuttosto in linea con la rappresentazione data delle giovani donne. La pruriginosa Melissa non è poi più disinibita (sotto sotto) di quanto non facciano intendere molte protagoniste sue coetanee. È assolutamente normale, e non morboso, che una diciassettenne si faccia mettere (letteralmente) le mani addosso da un ultra trentenne e sia lei a sedurre l'adulto. E così avviene sempre nel film e nel libro poco prima citato di Moccia. Il comportamento sessuale di queste adolescenti non è assolutamente stigmatizzato e riceve, spesso, il silenzio-assenso da parte dei genitori. Genitori che non fanno educazione sessuale ai propri figli, intervenendo comprensivi, quando le più sprovvedute rimangono incinte. Nessuno, né tra i genitori, né tra i ragazzi, si pone il problema di abortire. E nemmeno prende in considerazione l'ipotesi. Così fa la protagonista di *Notte prima degli esami* (Fausto Brizzi, 2005) e soprattutto la sorella *under 17* di Baby in *Ho voglia di te* (Luis Prieto, 2007) che s'è fatta ingravidare in discoteca sotto l'effetto dell'ecstasy. Tutto l'universo della contraccezione è incoscientemente annullato. Una censura di questo tipo è, forse, spiegabile, con la necessità di obliterare tutte le ricadute morali e cattoliche del caso e la scelta di non porsi mai in maniera didascalica e didattica. La serie *I liceali*[1] costituisce un'eccezione. Quando i due protagonisti, Elena e Daniele, fanno per la prima volta l'amore, si mettono a leggere, con grande tenerezza e ironia, le istruzioni dei preservativi per capire come usarli.
Tra uomini e donne, sono quest'ultime che hanno la meglio. Sono i ragazzi, piuttosto, a rimanere vittime di ragazze molto più smaliziate. È quanto accade a Silvio Muccino in *Che ne sarà di noi* o a Vaporidis in *Notte prima degli esami. Oggi* (Fausto Brizzi, 2007). È indicativo, all'interno di una nuova definizione dei generi sessuali, che, in *Ricordati di me*, Valentina, l'aspirante velina, usi in maniera disinvolta il proprio corpo per raggiungere l'obiettivo televisivo, mentre il fratello interpretato da Silvio Muccino allo specchio debba auto-convincersi di valere. Le lacrime, però, rimangono ancora una *questione di donne*. Quando, però, Step in *Tre metri sopra il cielo* (Luca Lucini, 2004) scopre che Baby sta con un altro, si fa trovare sotto casa e rimane ritto in mezzo alla strada sotto la pioggia[2]. Lucini indugia sul volto di Scamarcio inondato dalle lacrime. Ma siamo ormai in lidi epici: per la fine della loro storia d'Amore anche il cielo non può che piangere con Step.

I vecchi ruoli, comunque, coesistono e resistono. E ci si domanda quanto sia rispetto delle minoranze statistiche o semplice strategia. I maschi-machi seduttori, di vecchio stampo, ovviamente non mancano, come Vaporidis in *Come tu mi vuoi* (Volfango De Biasi, 2007). Rimangono, ma sono macchiette che hanno la sigla di *Superman* come suoneria del cellulare. Le ragazze si fanno fregare, ma in maniera consenziente. Oppure, alla fine, ripagano il ragazzo vendicandosi ad armi pari, come avviene, appunto, nel film di De Biasi. E sempre non prima di aver fatto un salto dall'estetista.
In questo panorama, per par condicio, non mancano le vergini. Sono sempre inserite nella storia, probabilmente per far identificare le spettatrici più picco-

Ho voglia di te

Scusa ma ti chiamo amore

le. Tutte però, alla fine del film, saranno finalmente integrate e omologate alle amiche.
L'amore comunque rimane il filtro principale attraverso il quale i ragazzi si esprimono e fanno esperienza del mondo, il parametro con cui valutano la propria identità. O trovano il coraggio di ribellarsi alla famiglia.
In questi film, il corpo è esibito anche come luogo d'iscrizione di segni come i tatuaggi. La prima cosa che Baby fa per suggellare il suo amore per Step è farsi lo stesso tatuaggio del fidanzato, un cuore trafitto da una spada con le ali: il logo del film.
Il tema del corpo è al centro del film di De Biasi *Come tu mi vuoi*, quasi un saggio sul problema dell'apparenza. Inizio: siamo sul set del programma *Abbronzatissima*, parodia di *Veline*. Ragazze semivestite, come animali addestrati da circo, eseguono prove idiote, pigiano il mosto, mangiano budini come fossero galline. La vincitrice del concorso ribadisce che ci vuole: "Determinazione per raggiungere i propri obiettivi" prima del rituale cattolico saluto ai genitori. Siamo catapultati nell'universo di Antonio Ricci. Un universo che nell'Italia degli anni Ottanta e Novanta era parodia della neonata televisione commerciale, ma che è divenuto, ormai, triste realtà. Per Giada, la protagonista interpretata da Cristiana Capotondi, si tratta di: "pornografia" o "mercificazione" delle donne. La bella attrice, imbruttita a suon di brufoli e occhialoni, lancia strali contro la società dell'apparenza. Giada incarna in maniera macchiettistica la critica *apocalittica* a un mondo fatto di oggetti che definiscono le identità: cellulari, vestiti, tutti rigorosamente dal brand riconoscibile. Ma anche lei *s'integrerà* e sceglierà d'apparire di più (e d'essere molto meno) ottenendo finalmente amore e successo accademico che, con la sola preparazione, non aveva conquistato. La ragazza comprende che più che *cultura*, occorre *cool-tura*, come recita un manifesto onnipresente nel film.
Quello che, inoltre, emerge nettamente in questo gruppo di film è l'assenza di figure di riferimento paterno. Luca in *Notte prima degli esami. Oggi* si trova a dover fare la ramanzina al padre eterno Peter Pan interpretato da Panariello. Non manca, spesso, il tempo trascorso con i figli o la complicità. Si tratta, però, di padri (le madri sono mediamente più severe) che risolvono i problemi ai figli, si sostituiscono a loro e viceversa sono salvati da questi ultimi se si mettono nei guai.
Ad essere minato alle basi è piuttosto il ruolo tradizionalmente riconosciuto al padre, quello di essere autorevole, di educare, di fungere da *exemplum*. La maggior parte dei padri cerca di fuggire dalle responsabilità educative, rifugiandosi, come quello di Luca o di Baby nel gioco. In questo contesto di assenza paterna emergono, con forza, invece, le figure dei nonni. Nei due episodi di *Notte prima degli esami* e in *Melissa P.*, sono gli anziani il vero punto di riferimento e, a fronte di una disgregazione del nucleo familiare, forniscono l'unico collante. Sanno capire, rimproverare e educare i ragazzi con dolcezza e fermezza. Per Claudia del film di Brizzi e Melissa, la morte della nonna rappresenta un trauma sconvolgente in cui, peraltro, data l'età, anche i giovani spettatori si possono probabilmente identificare.
Può essere, inoltre, utile un confronto tra i due episodi di *Notte prima degli esami*. Abbiamo già visto quanto fosse inconsistente la genitorialità di Panariello. Nella versione ambientata nel 1989, i genitori sono presenti, vengono temuti. Com'è temuto, nel doppio ruolo di padre e di professore "carogna", il professor Martinelli, un Giorgio Faletti in grandissima forma. Il professore, pur cedendo alla tentazione di fumarsi una canna con l'allievo, non confonde i ruoli e non gli regala la "promozione". Martinelli, con la domanda a trabocchetto in sede d'esame, insegna a Luca a non cercare facili vie di fuga, ma a combattere "le carogne" con la preparazione.
I ragazzi d'oggi sembrano privi di punti di riferimento sia a casa sia a scuola. I professori sono abbastanza convenzionalmente rappresentati come frustrati, vessati dagli studenti. La frustrazione, si sa, è sempre stata associata all'insegnamento, ma accanto a questo tipo di rappresentazione, conviveva anche quella di una classe d'insegnanti molto, anche troppo, severa e repressiva. Non dimentichiamo che la scuola è l'istituzione, insieme con la famiglia, con la quale il giovane si rapporta in maniera conflittuale per definire la propria identità.
In *Notte prima degli esami. Oggi*, però, la professoressa di matematica, oltre a confondere a più riprese il pubblico con il privato, piuttosto che preparare i propri alunni agli esami di stato si preoccupa di proporre schemi di difesa per il torneo di calcetto della scuola.
Nei film adolescenziali, si respira, inoltre, una de-legittimazione dell'autorità, un senso di ribellione generalizzata ma incapace di proporre modelli alternativi. Il personaggio di Step è in tal senso emblematico. Step spacca tutto, fa risse, disturba a sproposito, è a capo di una banda, ha un carisma dettato dalla bellezza, dall'esibizione della forza fisica e della velocità sulle moto.
La politica non entra minimamente nell'orizzonte di discorso dei ragazzi,

Come tu mi vuoi

come avveniva, ad esempio, in *Come te nessuno mai* (Gabriele Muccino, 1999) sotto forma di partecipazione stereotipata nelle "okkupazioni" liceali e nella voglia di emulare, malamente, i genitori ex sessantottini. Il gesto più rivoluzionario cui assistiamo in questi film è il flash mob[3] sul ponte in cui tutti si spogliano in *Notte prima degli esami. Oggi*. Ma è un episodio inserito solo per mettere in mostra la capacità dei ragazzi di "far rete" per compiere un gesto goliardico, privo di qualsiasi connotazione eversiva nei confronti della morale comune. La realtà sociale è cancellata e non scalfisce minimamente l'universo rosa delle loro vite teen. Non c'è povertà e i ragazzi sono pariolini mediamente ricchi e borghesi. Le divisioni di classe, se ci sono, sono modulate in maniera stereotipata. *Questa notte è ancora nostra* (Paolo Genovese, Luca Miniero, 2007) è l'unico film in cui ci si pone, sebbene con leggerezza, il tema dell'integrazione tra cinesi e romani all'ombra della multietnica Piazza Vittorio di Roma. Sebbene la rappresentazione della cultura italiana vs quella cinese diventi poco più che gastronomico-pecoreccia, il film riesce a fotografare una nuova identità giovanile. Quella dei giovani immigrati di seconda generazione, dai tratti (neanche troppo) stranieri, ma dall'inconfondibile accento romano. Ragazzi che si riconoscono pienamente nella cultura italiana d'adozione e molto poco in quella straniera d'origine.
Nell'universo teen, i ragazzi s'identificano solo esclusivamente con il loro gruppo di pari. Nei discorsi dei diciottenni di *Che ne sarà di noi* si è grandi già a trent'anni. E a quell'età si è già compromessi, entrati nel sistema. Con una contrapposizione netta ed efficace, non si può stare che dentro o fuori. E stare fuori corrisponde a mantenere un'integrità morale, a vivere davvero, lasciando al resto del mondo "l'impresa eccezionale di essere normali". Step, buttato fuori di casa dai genitori, vive con il più comprensivo fratello che lavora in continuazione, produce, ma la cui figura è delineata come quella di un perdente. I trentenni raccontati da Moccia in *Scusa se ti chiamo amore* sono ormai completamente corrotti dal lavoro, da matrimoni trascinati per noia, secondo una rappresentazione già presente nella foto di gruppo generazionale fatta da Gabriele Muccino ne *L'ultimo bacio* (2000).
Dopo la morte in una gara di moto dell'amico Pollo e la fine del rapporto con Baby, Step va in America a cercarsi, senza trovarsi. Il suo reinserimento nella società è tristemente emblematico della percezione distorta che i più giovani hanno del lavoro. Step, grazie al padre e senza alcun merito, anzi addirittura controvoglia, entra nel dorato mondo della tv. Ma è un lavoro fatto di feste, sesso e di molto poco impegno.
Se la giovinezza ha un ritmo, quello dei ragazzi è sicuramente frenetico. A più riprese questo dato è ribadito non solo dalle storie, ma anche dalla voce off del dee-jay che si "sintonizza" sulla vita di Baby e Step, infarcendola di massime pronte per essere trascritte sul diario. Un po' come le famose frasi di Jim Morrison, sotto il cui pseudonimo si celavano migliaia di anonimi ghost writer di massime di senso comune adolescenziale che adesso hanno Moccia come autore prediletto. La

giovinezza è velocità o meglio accelerazione dell'esperienza che passa per la corsa con le moto, le bum-bum car o l'assunzione di sostanze stupefacenti. Così avviene in molti film, ma soprattutto, nella versione sporca dell'universo mocciano *Albakiara* (Stefano Salvati, 2007). La velocità non corrisponde ad arrivare prima e meglio. Se partono fisicamente, poi, questi ragazzi sembrano non muoversi, pur spostandosi. I diciottenni di *Che ne sarà di noi* vanno in Grecia ma non fanno che perpetuare schemi, vizi e virtù della loro vita romana, in una serie di riti: la discoteca, le canne e i rapporti sessuali. E sembra difficile credere che tutto ciò li possa cambiare davvero nel profondo, come credono, invece, al ritorno.

Il mondo teen, in tutti i film citati, sembra rispondere a una logica di mediazione tra dati sociologici, cambiamenti di costume e sguardi adulti superficiali (se non interessati) che riducono enormemente la complessità dell'*età ingrata*. Molti di questi film, grazie anche ad accurate e furbe strategie di marketing, hanno innescato processi d'identificazione molto marcati. Basta fare una breve ricerca su internet o su social network come YouTube, vedere gli incassi al botteghino e in libreria, per rendersene conto. Sono film che creano mode, tendenze e con i loro slogan hanno occupato e modificato lo spazio cittadino. Basti pensare al Ponte Milvio[4] con i lucchetti e alle varie scritte "Io e te tre metri sopra il cielo" che si possono leggere in giro per le strade. E i messaggi veicolati da queste pellicole non possono essere liquidati con sufficienza anche perché, seppur con le semplificazioni del caso, riflettono il modo nuovo con cui, ad esempio, i giovani guardano al loro corpo o la sempre più diffusa percezione di fare della fisicità uno strumento per raggiungere il successo. E le ultime vicende politiche, condite più o meno da book fotografici, foto corrette con Photoshop, madri consenzienti e le file davanti ai provini per i casting, sono solo l'ennesima (quotidiana) conferma.

Stefania Giovenco

Note

1. Serie tv di sei episodi prodotta da Taodue con la regia di Lucio Pellegrini, in onda da marzo 2008 su Joi e dal 14 al 29 maggio 2008, su Canale 5 in prima serata.
2. L'acqua è un elemento onnipresente nell'universo di Moccia, sotto forma di *pioggia*, per caratterizzare i momenti di tristezza; di *mare* per incorniciare i momenti d'amore romantico; di *acqua che scorre* del Tevere, come luogo di "sepoltura" con il lancio della chiave del lucchetto dell'amore o della moto (simbolo del passato ribelle di Step) in una sorta di funerale laico per l'amico morto.
3. Il termine, insieme ad altri di area internettiana come quello di "blog" è esibito nel film per sottolineare l'ambientazione contemporanea e per ammiccare ai consumi tecnologici dei giovani.
4. Nelle guide di Roma, prima del crollo del lampione, il ponte Milvio era ricordato anche per il rito dei lucchetti.

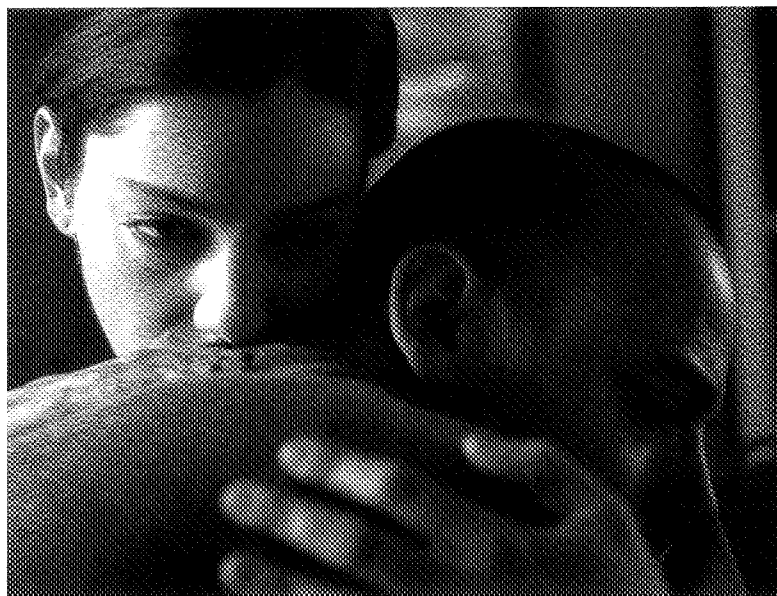
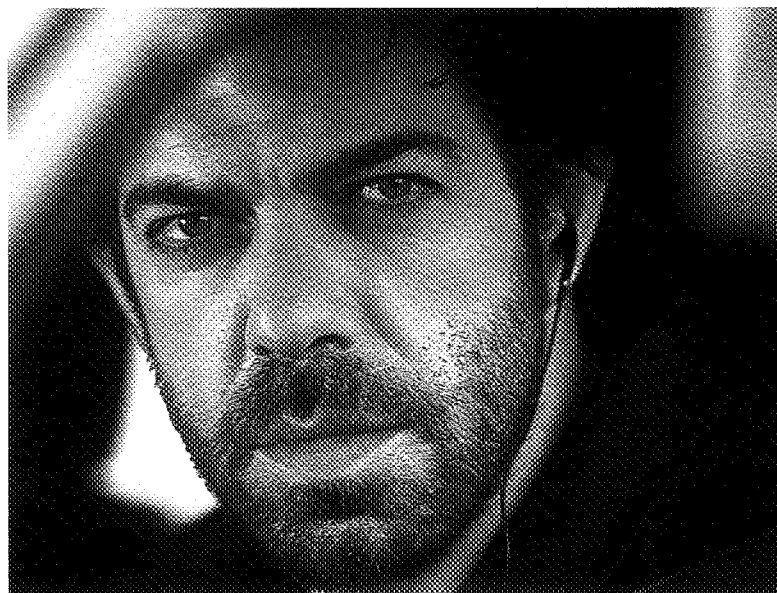
Melissa P.

Una casa (borghese) piccola piccola
Geografie private del cinema medio italiano

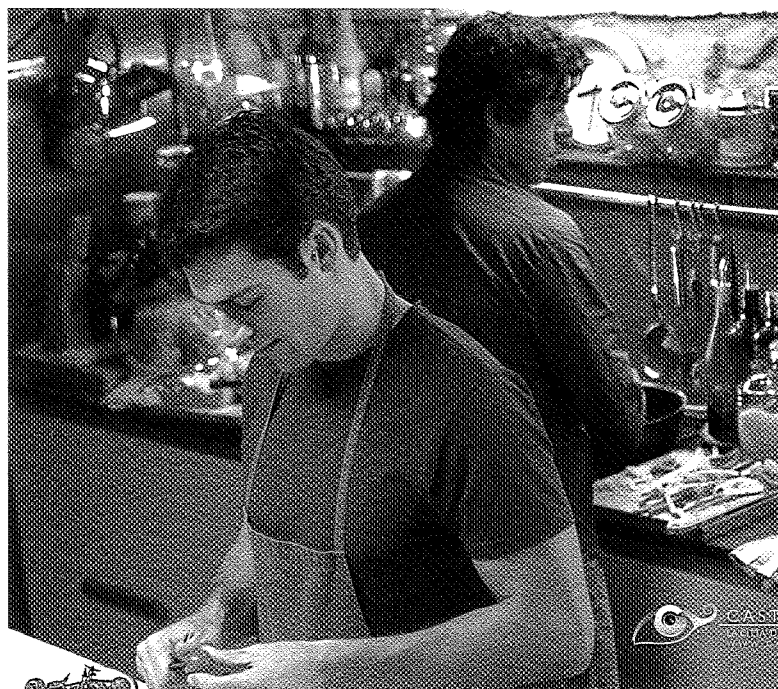
Due partite (2008) di Enzo Monteleone corona emblematicamente un decennio di cinema medio d'autore caratterizzato dalla decisiva centralità dello spazio domestico. Il mondo, nel film scritto a quattro mani con Cristina Comencini, si esaurisce in un salotto. Due generazioni di donne, madri e figlie, gli anni Sessanta e la contemporaneità, sono ritratte nello spazio chiuso delimitato dalle mura di casa. Identità femminili enunciate, raccontate, affermate verbalmente, mai realmente espresse. Identità posticce, soprattutto nella prima parte, dove il coté sessantesco fatto d'abiti color pastello e canzoni di Mina conferisce un'aura di falso caricaturale ai personaggi interpretati da Margherita Buy, Paola Cortellesi, Isabella Ferrari e Marina Massironi, volti troppo contemporanei per essere credibili. Le donne di *Due partite* parlano e parlano, sempre e soltanto: del rapporto coi mariti compagni amanti, con i genitori, con la maternità. Il loro orizzonte di pensiero è esclusivamente quello della coppia e della famiglia (non a caso, il lavoro è sempre considerato in opposizione all'essere moglie, madre, figlia). Il loro mondo si esaurisce nel privato, così come vuole l'ideologia patrocinata dal cinema medio d'autore che, come affermato da Vincenzo Buccheri nel prezioso saggio "L'età neobaricca", propugna come unico possibile stile di vita quello del ceto medio:

> Questo stile di vita, che un tempo si sarebbe detto borghese, ma che oggi è più corretto definire neoborghese, è basato sull'idea che al centro dell'universo ci sia il "privato", il soddisfacimento dei propri "problemi", in definitiva il "successo", il "benessere", la "bellezza", la "realizzazione personale" (non la "felicità", che è cosa più complessa), con una totale rimozione del sociale e del politico[1].

In questo quadro assume dunque un ruolo essenziale l'ambiente domestico, luogo per eccellenza del "privato": la casa è la scenografia cardine sullo sfondo della quale si dipanano le vicende personali e familiari dei protagonisti dei film di Ferzan Ozpetek, Cristina Comencini e degli altri autori del cosiddetto cinema medio. Ma al di là del mero dato scenografico, è possibile analizzare la centralità della casa su molteplici livelli interconnessi, rinvenendo una forte continuità, a livello narrativo, tematico, ideologico e iconografico, in una parte della produzione nazionale.

La casa diventa in primis motore narrativo: in molti film italiani degli ultimi anni, la trama, e in particolare la dialettica delle relazioni tra i personaggi, ruota attorno alla presenza di uno o più spazi domestici. Esemplare, da questo punto di vista, la filmografia di Ferzan Ozpetek: in tutti i lavori del regista turco-italiano, infatti, la casa gioca un ruolo chiave nell'economia narrativa e nella definizione delle identità dei personaggi. Gli anni Duemila, per Ozpetek, si aprono con *Le fate ignoranti* (2001), un film giocato proprio sull'evidente opposizione tra due ambienti domestici: da un lato, l'algida e rispettabile casa borghese che Antonia (Margherita Buy), la protagonista, ha condiviso col marito Massimo fino alla sua morte improvvisa; dall'altro, la "vera" casa di Massimo, scoperta da Antonia dopo il tragico evento, quella di Michele, il suo amante, e della sua famiglia allargata di amici omo ed eterosessuali. Il raddoppiamento dello spazio domestico è evidentemente foriero di instabilità nelle vite dei protagonisti: la crisi che investe Giovanna (trentenne sposata con prole che s'invaghisce dell'avvenente dirimpettaio) ne *La finestra di fronte* (2003) è determinata proprio (oltre che dall'arrivo di Davide, l'anziano signore che il marito di Giovanna prende in temporanea custodia e introduce nelle loro vite) da quella casa "di fronte" che rappresenta la possibilità di un'altra vita, di un altro amore, di un soddisfacimento passionale e personale di cui la stanca routine quotidiana sembra ormai priva; due case sono al centro anche della vita della protagonista di *Cuore sacro* (2005), divisa tra il proprio lussuoso e moderno appartamento con piscina e l'antica casa materna da mettere in vendita, la cui riscoperta va di pari passo con la crisi d'identità che trasforma la giovane imprenditrice-squalo nella sua caritatevole nemesi. Se, proseguendo nella filmografia ozpetekiana, la casa della coppia Favino-Argentero è perno e catalizzatore del gruppo amicale di *Saturno contro* (2007), nuova famiglia allargata speculare a quella de *Le fate ignoranti*, e proprio un secondo spazio domestico (la villa in campagna, luogo del ricordo di momenti felici) è il luogo della ricucitura del gruppo e del superamento del trauma della morte, per il regista il decennio si chiude (al momento) con *Un giorno perfetto* (2008), in cui l'abbandono del tetto coniugale è la scintilla che accende la follia quotidiana del giovane marito interpretato da Valerio Mastandrea. Lo spazio domestico, in quest'ultimo caso, diviene

La finestra di fronte

L'uomo che ama

il luogo della chiusura totale, della distruzione della famiglia, della morte.
Nella filmografia di Ozpetek, come nella gran parte del cinema medio d'autore, è dunque evidente che la messa in discussione della solidità del nucleo familiare o della stabilità identitaria dei personaggi trova una precisa corrispondenza, quando non una vera e propria causa narrativa, in un evento riguardante l'abitazione. *Giorni e nuvole* (2007) di Silvio Soldini, ad esempio, vede al centro della vicenda una coppia, Elsa e Michele, neo-laureata restauratrice d'arte lei, imprenditore lui, colpiti da un evento che mina alle fondamenta il loro status medio-borghese: la perdita del lavoro di Antonio, che è però il problema di base che ne nasconde uno, soprattutto per Elsa, ancora maggiore, la necessità di rinunciare al grande e signorile appartamento nel quale la coppia vive. Per metà film Elsa e Michele non riusciranno ad abbandonare la loro casa e, dopo averlo fatto, dopo essersi trasferiti in un più piccolo appartamento in un quartiere proletario, la loro relazione, già compromessa, si incrina al punto da sfiorare la rottura. Due vere e proprie rotture, speculari e specularmente imperniate attorno alla paura della convivenza sono invece quelle che vedono protagonista Roberto (Pierfrancesco Favino) ne *L'uomo che ama* (Maria Sole Tognazzi, 2008): in un caso è lo stesso Roberto che, nell'affrontare la ricerca di una nuova casa in cui trasferirsi con la sua compagna, interpretata da Monica Bellucci, capisce di non amarla e decide di lasciarla; nel secondo caso, viceversa, è la nuova compagna (Ksenia Rappaport) che, di fronte alla proposta di una convivenza, si allontana (mentre nel caso del fratello di Roberto è la riuscita convivenza con il compagno a determinare una appagante realizzazione). L'offrire la chiave di casa diviene così, con una simbologia chiara ed evidente, un rito obbligato nella formazione/distruzione del nucleo familiare: così in *L'uomo che ama*, ma anche, ad esempio, in *Le fate ignoranti*, dove la crisi di Antonia si avviava proprio col ritrovamento delle chiavi della casa di Michele, mentre la riconsegna delle stesse arrivava a segnalare l'accettazione della donna nel gruppo di amici.
Un cinema, dunque, che perimetra il proprio spazio d'azione lungo le mura domestiche e lungo le direttrici che collegano case ad altre case: anche quando i personaggi si spostano o viaggiano, uscendo dai confini limitati della propria quotidianità, non fanno altro che andare alla ricerca di loro stessi, di una stabilità interiore, di una risoluzione a problemi e traumi del passato. Non a caso, spesso gli unici luoghi verso cui si dirigono sono le case della loro infanzia, le abitazioni di genitori o familiari: nei già citati *Cuore sacro* e *L'uomo che ama*, ma anche ne *Il più bel giorno della mia vita* (Cristina Comencini, 2001) i protagonisti si recano ripetutamente nel corso del film nelle case dei genitori. Irene (Barbora Bobulova), protagonista di *Cuore sacro* vuole inizialmente vendere la grande casa materna per ricavarne dei lucrosi mini-appartamenti, ma è la zia ad ammonirla di non trasformare "i ricordi in denaro". La casa rappresenta il legame con il proprio passato e le proprie origini, ed è determinante nel processo di definizione del sé. Roberto e il fratello ne *L'uomo che ama* si recano ripetutamente presso la casa dei genitori, fuori città, così come i tre figli de *Il più bel giorno della mia vita*, le cui vite si muovono analogamente tra le proprie case e la villa materna, in cui la stessa madre (Virna Lisi) è quasi rinchiusa, con i suoi rimpianti e i suoi ricordi (rivisitati attraverso i filmini di famiglia). Pur adulti, questi figli faticano a costruire un rapporto altrettanto adulto con i propri genitori e vengono tutti colti in momenti di crisi, in momenti di passaggio delle loro esistenze o in momenti decisivi per l'affermazione delle loro identità (non a caso, gli ultimi due titoli citati si corrispondono nella trattazione del tema dell'omosessualità, in entrambi i casi nascosta e poi svelata ai genitori). Si viaggia ma il vero viaggio è solo quello dentro se stessi: ne *La bestia nel cuore* (2005) di Cristina Comencini, Sabina (Giovanna Mezzogiorno) viaggia verso gli Stati Uniti, dove vive il fratello, ma il suo vero viaggio è quello nel proprio passato, in cui affonda per dare un nome agli oscuri ricordi infantili che riaffiorano alla sua memoria (e che come scenario hanno, di nuovo, la casa dell'infanzia: ritorna l'idea della casa come luogo del passato, in questo caso traumatico).
I temi affrontati in questi film sono dunque sempre molto simili, come notava già Dario Zonta recensendo *La finestra di fronte* di Ozpetek, paragonandolo al film di Gabriele Muccino di poco precedente, *Ricordati di me* (2003):

> Chi non fosse andato a vedere il film di Muccino, *Ricordati di me*, e volesse averne un'anticipazione proletaria e popolare, potrebbe andare a vedere *La finestra di fronte* di Ferzan Ozpetek. Infatti i due film italiani più attesi dell'anno, secondo aspettative certo più economiche che estetiche, sono incredibilmente affini per le tematiche trattate: crisi della coppia e conseguente rinascita delle aspirazioni individuali frustrate dal peso delle responsabilità familiari. Non si tratta di una equivalenza, perché molte sono le differenze, bensì di un rapporto: Muccino sta a Ozpetek come Corso Trieste (quartiere ricco e borghese di Roma dove si svolgono le peripezie della famiglia di *Ricordati di me*) sta a Testaccio (quartiere popolare che fa da sfondo sociologico alle vicende della giovane coppia romana di *La finestra di fronte*). Cambia la classe di appartenenza ma non cambiano le aspirazioni e le supposte soluzioni[2].

Saturno contro

Coppia, famiglia, casa. Il cinema medio italiano ci offre dunque l'immagine di una società parcellizzata, in cui gli scambi relazionali si esplicano esclusivamente all'interno del nucleo familiare o poco oltre i suoi confini. Non vi è traccia di un tessuto sociale più ampio (e non è un caso che un film della Comencini come *Bianco e nero*, 2007, riduca le questioni razziali all'interno della dinamica amorosa e familiare). È un cinema fatto di uomini e donne ripiegati totalmente sul proprio privato, quando non propriamente paralizzati psicologicamente a causa di traumi o blocchi emotivi. Personaggi autocentrati che riescono a guardare solo e soltanto verso se stessi: in questo senso è emblematica l'immagine di Giovanna che, dalla "finestra di fronte", vede la proprio famiglia ma anche e soprattutto se stessa e che, proprio in quel momento, guardandosi, riesce a trovare la propria strada. E non è un caso che il fratello di Roberto ne *L'uomo che ama* scelga, prima di una rischiosa operazione chirurgica, di indirizzare una lettera a se stesso.
L'esclusione del mondo esterno avviene anche e soprattutto a livello topografico e visivo. La casa della protagonista di *Cuore sacro* da questo punto di vista è indicativa: strutturata orizzontalmente (forse a simboleggiare una situazione di stallo o di stasi), è disposta secondo una logica centripeta, con le stanze che si distribuiscono (e guardano, visto che le pareti interne sono vetrate) intorno al centro stesso della casa, dove si trova un giardino con un unico albero, dove Irene avrà la sua "illuminazione", il contatto mistico con la madre che la condurrà al ribaltamento della propria esistenza. D'altra parte, anche la casa della madre, pur disposta verticalmente su più piani (forse a segnalare il percorso di ascesa e di ascesi di Irene; non è un caso che la discesa della donna nei bui meandri della casa, preceda la perdita dell'amica-figlia-mentore Benny), non produce ugualmente uno sguardo verso l'esterno: la macchina da presa è rivolta sempre e soltanto verso la casa e i suoi interni, dalla casa non si guarda mai l'esterno (solo Benny, una volta, si affaccia alla finestra, ma la città non è che un pallido riflesso sul vetro). Stessa cosa per la grande casa de *Il più bel giorno della mia vita*, ripetutamente inquadrata nel corso del film: le riprese, così come i movimenti della macchina da presa sono sempre verso di essa, in avanti. Spesso in alcuni dei film citati la macchina da presa si sofferma ad esplorare gli interni delle abitazioni: lunghe e lente carrellate che attraver-

sano le stanze vuote, snodandosi tra i corridoi, dedicandosi alla pura contemplazione dello spazio domestico o giungendo ad inquadrare i protagonisti silenti o dormienti (si vedano ad esempio, *L'uomo che ama*, *Un giorno perfetto*, l'incipit de *La bestia nel cuore*). A volte è l'uomo a contemplare la casa, ma quando lo fa è animato dall'ossessione, dal senso di esclusione: i protagonisti maschili de *L'uomo che ama* e *Un giorno perfetto*, che dalla strada spiano le loro mogli o compagne che li hanno abbandonati, non fanno altro che ribadire che il mondo è dentro, non fuori.

Alice Autelitano

Note

1. Vincenzo Buccheri, "L'età neobaricca. Note sul prodotto medio d'autore", *Brancaleone, Cinema italiano: realtà e sogno*, n. 1, primavera 2006, p. 35. Si vedano inoltre, nello stesso numero della rivista, i saggi di Barbara Grespi, "Cose che non si dicono: la rimozione del reale nel cinema e nei mass media", pp. 18-23, e di Emiliano Morreale, "Splendori e miserie del cinema medio", pp. 24-31.
2. Dario Zonta, *L'Unità*, 27 febbraio 2003.

La finestra di fronte

La nuova serialità italiana: *spin-off* dal mondo del cinema

Con un'intervista allo sceneggiatore Michele Pellegrini

Nell'ultimo biennio, Sky Italia ha dato inizio ad un investimento sistematico nel campo della produzione di serie e miniserie televisive, alcune delle quali meritano di essere prese in considerazione. La forte volontà, da parte della direzione di Sky, di dare prova della ormai inscindibile relazione tra cinema e televisione, ha dato luogo alla produzione di due serie televisive nate da altrettanti film di successo: *Quo Vadis, Baby?* (2005) di Gabriele Salvatores e *Romanzo Criminale* (2005) di Michele Placido. Un'operazione analoga è stata compiuta anche da Fox Italia (canale satellitare di Sky) che, a partire dal film *Non pensarci* (2007) di Gianni Zanasi, ha lanciato una nuova serie in onda dal 18 maggio 2009.

C'è forse un motivo per cui la nuova serialità televisiva italiana proposta da Sky e Fox, preferisce attingere al mondo del cinema per trovare ispirazione, idee, storie, autori ed interpreti? O si tratta di semplice coincidenza?

Proveremo a verificarne i motivi attraverso l'analisi delle tre *fiction*, le quali, a parte la derivazione cinematografica in comune, si differenziano sostanzialmente sia nello stile che nel formato che nell'esito.

In chiusura, sarà Michele Pellegrini, sceneggiatore del film *Non pensarci*, di alcune delle puntate della serie omonima e di altre fiction prodotte per Rai e Mediaset, a parlare del suo lavoro con uno sguardo rivolto alle altre produzioni seriali.

Quo Vadis, Baby? - La serie[1] (2008), prodotta da Sky e Colorado Film, è diretta dall'esperto Guido Chiesa con la direzione artistica di Gabriele Salvatores. La miniserie, 6 puntate da 60 minuti ciascuna, è, come il film, ambientata in una Bologna dalle atmosfere noir e, come il film, segue le vicende di Giorgia Cantini (Angela Baraldi), investigatrice privata ruvida e mascolina.

> Il segmento narrativo centrale, nonché l'escamotage fondamentale del film, è il rapporto conflittuale tra la protagonista e la sorella suicida: il volto di Ada compare, familiare eppure distante, sullo schermo televisivo, e torna come un fantasma nella vita di Giorgia [...]. Nella sua affannosa ricerca della verità sul destino della sorella, la detective Giorgia compie un'indagine che è tutta interiore, dalla cui soluzione dipendono le sue certezze, il suo equilibrio, perfino il suo futuro[2].

Sia Salvatores nel film sia Chiesa nella miniserie danno buona prova di regia nella messa in scena degli spazi e dei luoghi. Ma il "segmento narrativo centrale", se già nel lungometraggio risultava debole e scarno, nella fiction fatica a mantenere adeguato il coinvolgimento del pubblico.

Inoltre, la caratterizzazione dei personaggi comprimari nella miniserie è a tratti stereotipata: l'assistente gay Luciano; Luca, il poliziotto ammogliato che ci prova con Giorgia; Johnny, ex pornostar e proprietario del locale in cui la protagonista chiude ogni puntata cantando una cover rock, sono scritti su modelli seriali d'altri tempi.

Quo Vadis, Baby? è una "miniserie serializzata" che vede un caso di puntata (*anthology plot*), connesso a una storia di cornice che si prolunga per tutti gli episodi (*running plot*); Angela Baraldi è una sorta di icona femminista nazionale; il macrogenere poliziesco è da sempre la predilezione del piccolo schermo. Tali elementi fanno di questa fiction un prodotto privo di rischi, che si rivolge ad un pubblico ampio e non particolarmente esigente. La prima produzione di Sky punta dunque sulla solidità e sviluppa solo alcuni elementi di innovazione come il realismo dei luoghi e dei personaggi, la messa in scena dell'omosessualità e del nudo femminile, l'uso quasi esclusivo della luce naturale,

ma compie il primo passo verso quella che dovremmo considerare la nuova stagione della serialità televisiva nazionale.

Dopo *Quo Vadis, Baby? - La serie*, infatti, Sky investe su un nuovo progetto, ancora una volta *spin-off* di un film di successo[3]: *Romanzo Criminale - La serie*[4]. Prodotta da Sky Cinema e Cattleya in associazione con RTI-Mediaset, la *fiction* è ispirata, come del resto il film, al best-seller di Giancarlo De Cataldo, ed è composta da 12 episodi da 50 minuti ciascuno. I protagonisti, ragazzi dei bassifondi che nel giro di pochi anni sono diventati "i Re di Roma" all'interno della criminalità organizzata, sono quelli che i lettori e gli spettatori conoscono bene: il Dandi, il Freddo, il Libanese, ostacolati dal commissario Scialoja.

Spazi, fatti e tempi sono invariati: Roma, l'uccisione di Moro, la strage di Bologna, la lotta studentesca, la mafia, la camorra, il traffico di droga. La banda della Magliana.

Ma gli elementi di novità che apporta il regista Stefano Sollima sono più d'uno. Innanzitutto Sollima rischia e cambia l'intero cast rispetto al film. Non più le superstar del cinema nostrano come Favino, Santamaria, Stuart, Accorsi, ma volti nuovi, violenti, sporchi e talentuosi, più vicini a

quelli scritti da De Cataldo che a quelli messi in scena da Placido. Nel lungometraggio

> ogni membro della banda partecipa di una coralità che è più antropologica che narrativa. Il film scorre su binari che non sempre o non necessariamente coincidono con l'ordine logico degli eventi. Non c'è chiarezza né una reale consequenzialità, non si comprendono i nessi tra cause e conseguenze. Lo sfondo è sfocato. A fuoco sono soltanto le individualità di volta in volta emergenti nel sistema chiuso della banda[5].

I personaggi, indubbiamente ben costruiti dalla storica coppia di sceneggiatori Rulli e Petraglia, affrontano il palcoscenico uno alla volta, si incontrano di sfuggita, non si rubano mai la scena.
Sollima invece, attraverso un gruppo di giovani sceneggiatori allenati alla scrittura seriale[6], sviluppa un racconto corale intenso, favorendo l'identificazione dello spettatore con ciascuno dei personaggi.
Inoltre, la cura scenografica (le ambientazioni sono perlopiù autentiche: la Magliana, San Basilio, l'Aventino, Ponte Sisto, Trastevere), dei costumi e delle musiche, nel recupero della dimensione storica del racconto, è, caso più unico che raro nella *fiction* italiana, sorprendentemente coerente (anche se l'occhio più attento riscontra alcuni anacronismi).
Il meritato successo della serie è confermato dal fatto che gli sceneggiatori stanno già lavorando alla stesura della seconda stagione, come ha dichiarato Riccardo Tozzi, produttore per Cattleya:

> Continuiamo *Romanzo criminale* sulla base del primo allargando il background politico e ricercando una corrispondenza tra il mondo chiuso, marginale, criminale e il grande mondo che c'è dietro. Se uno affronta di petto questi temi rischia di risultare retorico e trombone, perciò noi abbiamo scavato per trovare l'umanità e la sua relazione con i grandi temi. Ci siamo poi inventati altri personaggi che non vengono dal libro e che ci potrebbero condurre altrove, aprendo scenari interessanti in anni successivi da quelli raccontati nel romanzo di De Cataldo[7].

Dopo la miniserie con il personaggio femminile *hard-boiled* Giorgia Cantini e la saga corale sui protagonisti della Magliana, la produzione Sky continua, pur con risultati altalenanti, sulla strada del realismo, azzardando temi scomodi con l'obiettivo di differenziarsi nettamente dalla proposta della tv generalista sia sul piano stilistico che tematico. Il 2 e 3 giugno 2009 è andata in onda la miniserie in due puntate *Nel nome del male* diretta da Alex Infascelli: un forte investimento attoriale (Fabrizio Bentivoglio, Vitaliano Trevisan), ma dall'esito decisamente mediocre. E il film sulla vita di Moana Pozzi sta riscontrando non pochi problemi nella fase di gestazione con la sostituzione della regia in corso d'opera.
Anche in Italia, dunque, stiamo assistendo ad una prima fase apprezzabile della scrittura e della produzione seriale attraverso la sperimentazione su diversi *format* (sitcom, serie serializzata, miniserie). Fox Italia infatti, a seguito del doppio successo con *Boris* (2007-in corso)[8] e la fallimentare produzione di *Taglia e cuci* (R. Mirra, 2008), si è affidata ad un modello cinematografico per portare sul piccolo schermo la nuova *comedy* famigliare.
Non pensarci - La serie nasce dall'omonimo film di Gianni Zanasi, rivelazione della stagione cinematografica del 2007. La storia è quella della provinciale e piccolo borghese famiglia Nardini, vista con gli occhi di Stefano, il secondogenito che avrebbe dovuto diventare una rockstar.

> Questo personaggio è meraviglioso, l'abbiamo raccontato con affetto sincero dall'inizio alla fine, abbiamo fatto un lavoro molto "italiano", perché l'italianità nel fare cinema, che allude a un certo modo di trattare i personaggi e le loro avventure e che fa parte della commedia di Risi, Monicelli e Pietrangeli ce le abbiamo dentro, fa parte di noi. Ciò nonostante nel film ci siamo ispirati prevalentemente al cinema "off" americano ed europeo degli ultimi anni, da *I Tennenbaum* (*The Royal Tennenbaums*, W. Anderson, 2001) a *La Schivata* (*L'Esquive*, A. Kechiche, 2003) a *Together* (*Tillsammans*, L. Moodysson, 2002) perché se riproponi la commedia all'italiana oggi rischi di essere caricaturale, polveroso. In male o in peggio l'Italia è cambiata e dobbiamo aggiornare il modo di raccontarla, anche nel genere della commedia[9].

Così, Michele Pellegrini, lo sceneggiatore del film, racconta il personaggio principale interpretato da Valerio Mastandrea, protagonista anche della *fiction* assieme a quasi tutto il resto del cast originale. Anche il *team* degli autori è pressoché confermato: la scrittura è affidata a Gianni Zanasi, Lucio Pellegrini e Michele Pellegrini, la regia a Zanasi e Lucio Pellegrini.

Quo vadis baby? - La serie

La serie, puntate da 25 minuti sul modello della *comedy* di stampo statunitense, approfondisce e rilancia le tragicomiche avventure dei Nardini. I personaggi sono invariati, con i loro vizi ed i loro fallimenti, ma il formato corto, poco familiare alla nostra televisione, ha richiesto un sostanziale cambiamento di registro: dalla commedia che affonda le radici nella tradizione italiana e guarda, come afferma Pellegrini, alla commedia indipendente americana ed europea, all'incursione nel surreale e nel grottesco.
Michele Pellegrini, che ha sceneggiato alcune delle puntate della fiction, ci racconta in un'intervista, la genesi e la scrittura della serie, con una riflessione anche sui progetti di derivazione cinematografica prodotti da Sky.

Tre progetti che nascono da tre diversi film e approdano in televisione in tre diversi formati, la miniserie Quo Vadis, Baby?, *la serie* Romanzo Criminale *e la* comedy Non Pensarci*: come spieghi questa nuova tendenza della televisione satellitare italiana?*

Sono tre casi completamente diversi. *Quo Vadis, Baby?* era un film a basso costo; aveva una sottotraccia noir che da sempre si sposa bene con la televisione e un personaggio, quello di Angela Baraldi, molto accattivante. Queste sono le motivazioni per cui è nata quasi spontanea l'idea di farne anche una serie televisiva.
Dietro a *Romanzo criminale* invece, c'era un grande racconto scritto che il film aveva trattato solo in parte. Si sentiva l'urgenza di raccontarlo meglio, in maniera più approfondita. Credo che i risultati ottenuti dalla serie siano superiori al film.
In N*on pensarci* invece, c'erano soltanto dei personaggi che funzionavano bene. Nella proposta televisiva mancava una famiglia raccontata in maniera diversa. Nel momento dello strapotere de *I Cesaroni* c'era bisogno di una famiglia un po' *underground*. La Fox stava cercando una storia familiare, si è imbattuta in *Non pensarci* e ha deciso di prendersi quei personaggi e di costruirne una serie.
È vero, sembra che ci sia una moda di fare delle fiction da film italiani, staremo a vedere, ma potrebbe essere anche una questione di coincidenza.

Come vi siete trovati nel lavorare con un format *breve? L'avete deciso voi o è una scelta della produzione? Quanto conta il tipo di* format *nella scrittura seriale?*

Dopo il film *Non pensarci* abbiamo parlato molto io, Gianni Zanasi e Lucio Pellegrini della possibilità di un progetto sul modello della sitcom americana che raccontasse la famiglia Nardini, ma la scelta poi è stata della Fox, che aveva bisogno di quel tipo di prodotto per i suoi palinsesti.
Il *format* conta tantissimo in fase di scrittura perché chiudere una puntata di 25 minuti è qualcosa di più di una questione di durata; significa cambiare stile, fare un lavoro di sintesi che negli altri casi non è necessario. Quando arrivi a pagina 28 del copione, la puntata deve essere finita!
Il *format* implica delle scelte narrative particolari. Devi lasciare da parte il realismo del racconto. Devi fare un lavoro di sintesi che necessariamente ti porta sulla strada del grottesco o della caricatura. Infatti, se pensi a un *format* di quella durata, ti vengono in mente i cartoni animati. Io quando scrivevo come riferimento avevo *I Griffin* (1999-in corso), *Futurama* (1999-in corso), *I Simpson* (1989- in corso) e poi anche *Ti presento i miei* (*Arrested De-*

€ 10,00

ISSN 1824-3495